

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy  
Ústav české literatury a komparatistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Juan Zamora

**Ženské postavy ve vybraných prózách Josefa Škvoreckého**

**Women Characters in the Selected Stories of Josef Škvorecký**

Praha 2019

Vedoucí práce: doc. Michael Špirit, Ph.D.

Děkuju vedoucímu diplomové práce doc. Michaelu Špiritovi, Ph.D., za trpělivost, kterou se mnou opět měl, ochotu a inspirativní připomínky a nápady. Karolíně, té holce, kterou jsem potkal v Praze, děkuju za podporu při vzniku práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 18. července 2019

.....

Juan Zamora

## **Abstrakt**

Častým – nikoliv však jediným – způsobem vyprávění próz Josefa Škvoreckého je gramatická 1. os. sg. z pohledu mužské postavy, např. některé z podob Dannyů Smiřických. Podstatnou roli v příběhu však hrají rovněž ženské postavy. Práce si klade za cíl prozkoumat, jak jsou ve vybraných Škvoreckého prozaických dílech ženské postavy utvářeny. Chceme tedy sledovat, v jakém pořadí se o nich dozvídáme informace, jaké pasáže jsou věnovány jejich charakteristice či jaké další údaje obsažené v textu postavy spoluvytvářejí. Vycházíme při tom z literatury o teorii postavy (mj. Hausenblas a Macurová) i z literatury oboru o autorovi (mj. Kosková, Trenský, Solecki).

**Klíčová slova:** Josef Škvorecký, postava, žena, vypravěč, charakteristika, dialog, Legenda Emöke, Tři příběhy a epilog o Líze, Mirákl, Konec nylonového věku

## **Abstract**

The most frequent — but not the only — way of telling Josef Škvorecký's prose is with the first grammatical person of the singular from the point of view of a male figure, for example that of one of Danny Smiřický. But female characters also play an important role in the story. The aim of this thesis is to study the way in which female figures are shaped in some Škvorecký's prose works. Therefore, we want to study the order in which we learn information about them, what passages are devoted to their characteristics or what other data in the text is associated with them. We rely on the literature on the theory of the character (e. g. Hausenblas and Macurová) and on literature about the author (e. g. Kosková, Trenský, Solecki).

**Key words:** Josef Škvorecký, character, woman, narrator, description, dialogue, Emöke, The Miracle Game, The End of the Nylon Age

# Obsah

1. Úvod .....	7
2. Vymezení próz .....	8
2.1 Textologická poznámka .....	10
2.2 Nastínění děje.....	11
3. Teoretická východiska .....	14
3.1 Výstavba postavy .....	14
3.2 Literatura o díle Josefa Škvoreckého .....	19
4. Vzhled a oblékání .....	20
4.1 Teoretická východiska .....	20
4.2 Štíhlá jako noční lucerny (Emöke) .....	20
4.3 Milostné tělo se sametovou kůží (Líza).....	23
4.4 Ľadra pod tričkem, vábnička starší než charlestony (Liška).....	27
4.5 Zdravá venkovská barva (Jiřina) .....	33
4.6 Dílčí závěr .....	39
5. Jméno, původ, zázemí .....	42
5.1 Teoretická východiska.....	42
5.2 Ta dívka Emöke.....	43
5.3 Líza, Líza, Líza, Lízinka .....	45
5.4 Pochybná rusálka Liška.....	49
5.5 Dcera statkářova Jiřina .....	54
5.6 Dílčí závěr.....	59
6. Jednání .....	61
6.1 Teoretická východiska .....	61
6.2 Srdce skryté v hloubce.....	61
6.3 Byla vdaná a měla mnoho idiosynkrasií .....	66
6.4 Tvor plný překvapení a téměř bez konvencí .....	72
6.4.1 Roviny zasazené do roku 1949 .....	72
6.4.2 Setkání s Liškou po roce 1949.....	81
6.5 Mana plná jedu.....	84
6.6 Dílčí závěr .....	90

7. Promluvy .....	92
7.1 Teoretická východiska.....	92
7.2 Prečo ma cigánite? .....	94
7.3 Houbičky! .....	99
7.4 Páni, profásku, to je teda gól! .....	104
7.5 Vůl pitomý, kráva, běhna; Renka, Samy, pratetička .....	109
7.5.1 Vnitřní řeč.....	109
7.5.2 Vnější řeč.....	112
7.6 Dílčí závěr.....	115
8. Pravý smysl v celku.....	117
8.1 Emöke .....	117
8.2 Líza.....	118
8.2.1 Lízy v jiných prózách .....	120
8.3 Liška.....	123
8.4 Jiřina.....	125
9. Závěr (Epilog s dcerou maďaróna, boží, cirkusáka a statkářovou) .....	128
Seznam použité literatury .....	131

## 1. Úvod

V této práci se budeme zabývat čtyřmi vybranými prózami Josefa Škvoreckého z hlediska utváření vybraných ženských postav, které v nich vystupují.

Nejprve zdůvodníme výběr próz a postav, jimž budeme věnovat pozornost. Jakkoliv naše práce není textologická, uvádíme též krátké osvětlení výběru konkrétních vydání. Pro snazší orientaci v našem následném rozboru (v kapitolách 4–7), který se hojně zakládá na zmiňování a citování konkrétních pasáží z textu, uvádíme stručné nastínění obsahu, akcentující ty dějové momenty próz, jež jsou pro naše bádání podstatné.

Poté nastíníme, z jakých teoretických textů, zaměřených na teorii postavy, při naší interpretaci vycházíme.

Rozsahem stěžejní část tvoří čtyři kapitoly, v nichž se postavám věnujeme vždy se zohledněním jednoho hlediska (vzhled a oblékání; jméno, původ, zázemí; jednání; promluvy). Na začátku každé z těchto kapitol dále představujeme naše literárněteoretická východiska.

Naší snahou je poukázat na to, jaké postupy jsou charakteristické pro konstrukci té které postavy. Zároveň však chceme poukázat na podobnosti a odlišnosti mezi jednotlivými ženskými postavami.

Přes vymezení konkrétních postav z konkrétních děl zohledňujeme kontext celého díla Josefa Škvoreckého.

## 2. Vymezení próz

*A v každém ročníku jsem měl dívku, vždycky tu nejhezčí, na kterou jsem po celou hodinu úžil oči [...] (L: 184).*

Budeme-li číst první vydání samostatného knižního debutu Josefa Škvoreckého *Zbabělci* (1958) stránku po stránce od tzv. titulní strany, objevíme ještě před začátkem první kapitoly tři paratexty. Jako druhý paratext zaznívá věnování ženě: „Zdence, té holce, kterou jsem potkal v Praze“ (ŠKVORECKÝ 1958: 5). Ženy vystupují také v textu samotných *Zbabělců* a poté figurují snad ve všech dalších autorových prozaických textech.

Ženské postavy ve Škvoreckého povídkách, novelách a románech sehrávají podstatnou roli, a to i když jsou příběhy často vyprávěny v gramatické první osobě singuláru mužským vypravěčem, ať už některou z podob Dannyů Smiřických<sup>1</sup> či někým jiným (jako např. Karel Leden ve *Lvíčeti*, 1969).

Při výběru postav, jimž budeme věnovat pozornost, zohledňujeme, aby to byly postavy něčím specifické nebo byly podávány odlišně. Zároveň je naším cílem ověřit, zda se při utváření ženských postav některé rysy opakují.

Snaha o různost nás vede k rozhodnutí neučinit předmětem zkoumání postavu, jejíž volba by byla bývala nabíledni: Irenu pocházející z města Kostelec, která se ve variovaných podobách objevuje mj. ve *Zbabělcích*, *Prima sezóně*

---

<sup>1</sup> Postava pojmenovaná Danny Smiřický se v díle Josefa Škvoreckého objevuje od *Zbabělců* až po pozdní prózu *Obyčejné životy* (2004, revidované vydání 2010). V jednotlivých textech mívá Danny podobné charakterové vlastnosti a zázemí, ale objevují se i nejrozdílnější nesrovnalosti, které vytvářejí význam (a přinejmenším některé nejde obhájit opomenutím autora). Například v *Miráklu* začíná Danny své pedagogické působení v Kostelci, geograficky odpovídajícím Náchodu (zmiňováno je nedaleké polské město Kladsko), jenž je předobrazem města též v dalších autorových prózách. V *Miráklu* však Kostelec není městem Dannyho mládí jako v jiných textech. Nadto po konci školního roku nastupuje Danny na vojnu, tj. jako učitel působil pouze zde. Ve *Třech příbězích a epilogu o Líze o mladém Wertherovi* však začíná s učením v Broumově a pak učí i v jiných městech. Se zohledněním těchto příkladů, jež zdaleka nejsou jedinými ukázkami rozdílu v biografii Smiřického, proto považujeme za vhodnější užití množného čísla Dannyové Smiřičtí, jakkoliv tento plurál a vůbec přístup k Škvoreckému dílu není příliš častý a texty o Škvoreckém zpravidla bez bližšího specifikování hovoří o cyklu s Dannym Smiřickým apod. Toto napětí mezi podobností a růzností se týká rovněž „kosteleckých“ Iren a budeme mu věnovat pozornost v souvislosti s Lízou Hartlovou (kap. 8.2.1).



(1975) a *Příběhu inženýra lidských duší* (1977).<sup>2</sup> Domníváme se totiž, že výběr jakékoliv z těchto Iren by vedl k tomu, že některé další ženské postavy budou vyznívat alespoň z některých hledisek podobné až příliš. Irena je studentka a je podána jako pěkná dívka, o kterou se Danny – s jejím vědomím – opakovaně (více méně) neúspěšně pokouší. Motiv mladé dívky, jež ještě studuje, však nacházíme také u Lišky z románu *Mirákl*, která navíc navštěvuje školu právě v Kostelci; svádění, na něž žena nereaguje tak, jak by chtěl muž, je předmětem řady Škvoreckého próz – *Lvíčete*, příběhů s Lízou/Lizetou nebo v jiné podobě i v *Legendě Emöke*.

Ve snaze nevybrat ženské postavy se zcela odlišným kulturním a společenskopolitickým zázemím jsme se rozhodli omezit na prózy, které se alespoň částečně odehrávají v československém prostředí v době po druhé světové válce do zhruba první poloviny padesátých let.

Pro naši práci volíme čtyři ženské postavy, které zde jmenujeme v pořadí podle míry informací, jež jsou o nich v daných prózách obsaženy: Emöke z novely *Legenda Emöke* (1963, ps. 1958), Lizu Hartlovou z oddílu *Tři příběhy a epilog o Líze o mladém Wertherovi* (1994, ps. 1950, 1955–1956), Vlastu Kožíškovou, zvanou Liška, z románu *Mirákl* (1972, ps. 1969–1972) a Jiřinu Kočandrlovou z novely *Konec nylonového věku* (1967, ps. 1950).<sup>3</sup>

Emöke volíme zejména kvůli jejímu nečeskému původu a lyrickému ladění novely, jímž se liší od jiných Škvoreckého děl. Lizu Hartlovou můžeme brát jako určitou „následovnici“ kosteleckých Iren, už proto, že Dannyho v povídkách odmítá. Povídky jsou specifické tím, že Líza v jejich aktuálním dění příliš nevystupuje, ale je podávána namnoze ze vzpomínek vypravěče. Lišku vnímáme jako navázání na linii zájmu o Irenu, ale i další kostelecké dívky (v *Prima sezóně* nebo *Příběhu inženýra lidských duší*). Situace je však odlišena tím, že Danny není v roli vrstevníka, nýbrž dívčina pedagoga. Obvyklý „vzorec“ je navíc

---

<sup>2</sup> O jméně Irena jako jednom „z nejstabilnějších Škvoreckého topoi“ a výskytu postav toho jména v díle Josefa Škvoreckého píše Michael Špirit v Průvodci k rukopisnému vydání *Zbabělců* (ŠPIRIT 2009a: 207–210).

<sup>3</sup> Emöke řadíme jako první kvůli celkové zastřenosti postavy, neznáme mj. její příjmení a její promluvy v próze jsou „překládány“ do češtiny. Jiřinu řadíme jako poslední jednak kvůli zachycení jejích vnitřních monologů, jednak kvůli možnosti sledovat její jednání z pohledu několika postav.

obrácen a milostnému zájmu se vyhýbá Danny. *Mirákl* volíme též kvůli složité nechronologické kompozici a roli Lišky i v jiných liniích, než je vztah s Dannym coby vypravěčem. Konečně Jiřinu z *Konce nylonového věku* vybíráme jako postavu výjimečnou nejen v porovnání s ostatními postavami, jež jsme uvedli, ale i dalšími ženami ve Škvoreckého díle – tedy jako dívku, která atraktivní *není*. Od ostatních zkoumaných próz, jež jsou všechny vyprávěny v první osobě singuláru, se *Konec* liší použitím třetí osoby, která kombinuje personální a autorskou perspektivu.

## 2.1 Textologická poznámka

Všechny čtyři texty sice vyšly ve Spisech Josefa Škvoreckého, vydávaných od roku 1991, ale pro textovou nespolehlivost s jejich zněním pracujeme jen v jednom případě.

Prózu *Legenda Emöke* citujeme z prvního vydání, jež roku 1963 publikovalo nakladatelství Československý spisovatel. V seznamu literatury uvádíme jako položku ŠKVORECKÝ 1963. V textu práce píšeme u citátů z ekonomických důvodů a pro grafickou „čistotu“ toliko písmeno E, po něm dvojtečku a příslušný stránkový údaj.

*Tři příběhy a epilog o Líze a mladém Wertherovi* dosud v tištěné verzi<sup>4</sup> vyšly pouze jako součást druhého svazku autorových Spisů *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky*, a proto citujeme toto vydání z roku 1994, publikované v nakladatelství Ivo Železný (ŠKVORECKÝ 1994). V textu práce odkazujeme iniciálou L.

Svazek vybral a uspořádal Vladimír Justl společně s autorem, který v tiráži nedopatřením není uveden; Justlova Ediční poznámka uvádí, že svazek byl připraven na principu chronologickém, tematickém a žánrovém. Faktu, že věnujeme pozornost celku, do nějž byly povídky v rámci koncepce Spisů zřejmě vybrány i z rozhodnutí někoho jiného než autora, jsme si vědomi. Roli též hraje, že jde o povídky, jež byly považovány za ztracené, a jejich text (stejně jako dalších

---

<sup>4</sup> E-kniha v několika formátech je zdarma veřejně dostupná na webu Městské knihovny v Praze.

děl) byl nalezen až v 90. let 20. století a ovlivnil rozvržení povídkových svazků autorových Spisů.

Román *Mirákl* vyšel poprvé v exilu, a proto volíme aktuálnější verzi, která vyšla roku 2009 (ŠKVORECKÝ 2009) v edici Plus nakladatelství Albatros. V práci u citací uvádíme iniciálu M.

U novely *Konec nylonového věku* pracujeme s prvním vydáním, publikovaným v roce 1967 jako 28. svazek edice Život kolem nás nakladatelství Československý spisovatel (ŠKVORECKÝ 1967). Na vydání odkazujeme pomocí iniciál KnV.

U prvních vydání z 60. let předpokládáme, že měl autor, žijící tehdy ještě v Československu, možnost na přípravu knih nahlédnout. Vydání *Miráklu* volíme zejména s ohledem na jeho dostupnost, ačkoliv jsme si vědomi, že u exilového vydání z nakladatelství manželů Škvoreckých můžeme očekávat autorův „dohled“ nad textovým zněním.

Z těchto próz, jakož i dalších Škvoreckého textů a odborných prací jiných autorů citujeme diplomaticky.

## **2.2 Nastínění děje**

Nastínění děje uvádíme se zřetelem na ty motivy z děje, jimž v souvislosti s jednotlivými ženskými postavami věnujeme pozornost v dalších kapitolách. Informace jsou proto pouze výběrové a sled, s kterým je představujeme, ani nemusí odpovídat chronologii, s jakou jsou uváděny v prózách.

*Legendu Emöke* vypráví v první osobě singuláru pražský redaktor, jehož jméno není uvedeno. Společně s dalšími postavami, jež předtím neznal, se účastní rekreace ve slovenském městě K. Jeho spolunocležníkem na pokoji je postava uváděná jen dle povolání jako učitel. Mezi účastníky pobytu vypravěče zaujme maďarská dívka Emöke. Jednoho dne účastníci podnikají cestu do poutního místa, při níž se redaktor a dívka blíže seznamují.

V *Zákonech džungle*, první povídce oddílu *Tři příběhy a epilog o Líze a mladém Wertherovi*, Danny Smiřický, vyprávějící všechny příběhy v první osobě, opouští Prahu a míří do Broumova, kam je přidělen jako učitel. První noc

přespává v klášteře, poté se rozhodne sehnat si jiné ubytování. Líza Hartlová v aktuálním ději vůbec nevystupuje, ale Danny na ni opakovaně myslí.

Ve Stínohře přijíždí Danny, jenž stále pedagogicky působí mimo hlavní město, do Prahy. Navštěvuje Lizu a jejího manžela Roberta. Dozvídá se, že na druhý večer mají již domluvený jiný program, ač předpokládal, že bude moci být s Lízou. Domlouvá si proto schůzku s jinou ženskou postavou – s Dášou. Druhý den se skutečně setkávají. Nejprve míří do jednoho pražského podniku, kde spolu tančí, venku se pak pokoušejí o sexuální styk. Líza vystupuje pouze v popsané úvodní části, ale Danny na ni i poté myslí a Dášu s ní srovnává.

Povídka Špinavý, krutý svět se odehrává v době, kdy Danny již nepůsobí jako učitel a opět bydlí v Praze. Nějaký čas udržuje poměr s dívkou Janou a jednou se setkává též s jinou ženskou postavou. Líza se v aktuálním ději objevuje dvakrát. Ona i její manžel mluví o rozvodu, ale v ději povídky k rozluce nedochází. Danny o Líze v pásmu vyprávění opět několikrát píše.

Závěrečná povídka Epilog s dcerou boží dějově předchází ostatním povídkám. Danny se vrací k tomu, jak se s Lízou seznámil, a poté vypráví příběh sousedky z Lízina domu. Tato dívka otěhotněla s jedním mužem, ale hrozilo, že zůstane svobodnou matkou. Seznámila se proto s jiným mužem, za nějž se provdala, aniž by tušil, že otcem dítěte je někdo jiný. Líza se toto „tajemství“ dozvídá a sousedčinu manželovi je vyzrazuje.

Román *Mirákl* se odehrává v několika časových rovinách a celý jej vypráví v první osobě Danny Smiřický. V roce 1949 působí jako učitel v Kostelci, kde je jeho studentkou i Liška. Ta o něj záhy začne jevit milostný zájem, ale on se léčí z pohlavní nemoci (kapavky), a sblížení proto odmítá – pod záminkou, že je věřící. Liška se o Dannyho pokouší nadále a krom toho začne navštěvovat katechismus u pátera Doufala. Již po intimním sblížení Danny a Liška navštěvují mši slouženou Doufalem. Během ní dochází k takzvanému zázraku, který je významným momentem románu – soška Panny Marie se začne pohybovat. Na konci školního roku nastupuje Danny na povinnou vojenskou službu, ale po letech se s Liškou setkává znovu a poměr obnovují. Danny se v době tzv. pražského jara a v letech poté snaží o vyšetření zázraku.

Novela *Konec nylonového věku* je vyprávěna ve třetí osobě singuláru z pohledu šesti postav, z nichž jednou je Jiřina Kočandrlová. Všechny postavy se ocitají na plese v pražském Reprezentačním domě. V novele je nejprve popsána jejich činnost (aktivity i činnost myšlenková) před plesem a pak i během něj. K postavám kromě Jiřiny mj. patří Irena Hillmanová a její manžel Robert a Jiřinin příbuzný Samuel Gellen. Samuel je do Ireny zamilovaný. Neudrží spolu milostný poměr ve smyslu pohlavních styků, ale jistá míry intimity mezi nimi je. O tom ví (či to tuší) jak Robert, tak Jiřina.

### 3. Teoretická východiska

#### 3.1 Výstavba postavy

Miroslav Červenka v knize *Významová výstavba literárního díla* o „významových komplexech“ podílejících se na utváření postavy v literárním díle píše: „Postava je konstituována v díle z těchto významových komplexů: ze souboru významů v autorské řeči, které ji charakterizují nebo vypovídají o její činnosti; z přímých, nepřímých, polopřímých řečí, vnitřních monologů apod., které jsou jí připisovány, a z týchž promluvových útvarů připisovaných jiným postavám, pokud se jí týkají, ze souborů významů v autorské řeči, které označují důsledky skutků postavy pro osudy ostatních postav a zobrazeného prostředí“ (ČERVENKA 1992: 96).

Citát z Červenkovy práce uvádíme na úvod proto, že ve výstižné zkratce shrnuje způsob, jakým chceme při sledování výstavby postav postupovat.

Daniela Hodrová v kapitole o poetice postavy, jež je součástí publikace *...na okraji chaosu...*, uvádí způsoby prezentace postavy ve shodě s Červenkovou. Jako nejdůležitější jmenuje tyto:

„1. promluva vypravěče o postavě (přímá charakteristika postavy, popis jejího zevnějšku, chování, jednání, myšlení); součástí této promluvy je i jméno

2. dialogy a výroky jiných postav o této postavě

3. monology a) ‚vnější‘ b) ‚vnitřní‘“

Mimo naše bádání můžeme nechat čtvrtý bod, v němž uvádí „scénické poznámky (v dramatu, výjimečně i jinde)“<sup>5</sup> (HODROVÁ 2001: 519).

Literární postavě se věnují rovněž další odborné texty, ale zpravidla jde o dílčí kapitoly či kapitoly v pracích věnujících se poetice vyprávění komplexněji. Jen výjimečně objevíme text, který by se zabýval pouze teorií postavy. (Různým spíše dílčím tématům týkajícím se postav v prozaických textech se věnují studie sborníku *Proměny subjektu 2.*)

K výjimkám mezi tímto typem textů patří studie Karla Hausenblase pojmenovaná K výstavbě „postavy“ v prozaickém textu, s podtitulem Na

---

<sup>5</sup> Jistou formu poznámek však ve Škvoreckého díle najdeme v povídkách *Hříchů pro pátera Knoxe*, v nichž je na začátku každé povídky uveden seznam postav a u nich řečeno událost, jež souvisí s dějem povídky a vztahuje se na příslušnou postavu.

materiálu z děl M. A. Šimáčka a J. Haška. Byť text Hausenblas poprvé publikoval už v roce 1961 (a poté roku 1971 v souboru svých studií *Výstavba jazykových projevů a styl*), pro jeho přínosnost z něj vycházíme i v práci vznikající téměř o padesát let později.

Hausenblas klade důraz na důkladný a všestranný rozbor uměleckého textu a uvádí tři oblasti, jež se podílejí na tematické výstavbě díla a na sobě jsou navzájem závislé: děj, *postavy* a prostředí. Děj popisuje jako „řetěz vzájemně vázaných událostí vznikajících změnami mezi vztahy postav, změnami v prostředí“ (HAUSENBLAS 1961: 153).

Postava v uměleckém díle je dle něj „vytvářena [...] souvislými úseky textu věnovanými její charakteristice, akcím, přímé její výpovědi, vedle toho však ji spoluvytvářejí i údaje umístěné jinde v textu (a měli bychom sem vlastně počítat i takové prostředky, jako je kontrastní poměr k jiným postavám atd.)“ (HAUSENBLAS 1961: 156).

V první části studie analyzuje novelu *Lívanečky slečny Rózy* Matěje A. Šimáčka. Uvádí počet vystupujících postav, včetně toho, zda se aktivně zapojují do děje nebo postřehu, že jedna postava se objevuje pouze v retrospektivě. Jako důležité složky uvádí formu podání příběhu (v případě *Lívaneček* vyprávění v první osobě), lokalizování děje a časové zařazení.

Na základě důkladného rozboru prózy pak uvádí, jak je podána jedna z jejích postav, profesor Harapát: Při rozboru Hausenblas například sleduje, že postava je do děje uvedena svým jménem, povoláním a příbuzenským vztahem k ich-formovému vypravěči. Všimá si vypravěčových informací o Harapátovi a sleduje, jak je popsáno Harapátovo jednání i jak jednání hodnotí ostatní postavy. Údaje o profesorovi zaznívají průběžně v celé próze. Ukazuje se, že „dynamika ve výstavbě postavy Vincence Harapáta, charakterizované především mimo akci, tkví v řadě zvrátů, při nichž se odhalují ‚pravé‘ znaky jeho osobnosti postupným uváděním údajů značně kontrastujících a korigujících“ (HAUSENBLAS 1961: 158).

V druhé části se Hausenblas věnuje titulní postavě z románu Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Zaměřuje se na hodnocení postavy a jako podstatné prvky pro toto utváření uvádí:

- „1. a) chování a jednání Švejkovo v jednotlivých situacích v průběhu děje a ve vztahu k jiným postavám, b) povaha přímých výpovědí Švejkových,
2. přímá charakteristika Švejka v autorské řeči vlastního textu,
  3. charakteristika Švejka jinými postavami,
  4. vlastní výroky Švejkově o sobě. K tomu přistupuje
  5. Haškova charakteristika mimo rámec vlastního epického textu (v úvodě, v doslovu), a konečně (což ovšem má už jen ráz pomocný)
  6. může být s prospěch obezřetné srovnání s postavou Švejka v předcházejících seriálech“ (HAUSENBLAS 1961: 159).<sup>6</sup>

Podotkněme v souvislosti s pátým bodem, že ke zkoumaným ženským postavám přistupujeme jako ke složkám literárního díla a vycházíme jen z těch informací, které jsou přímo v textu k dispozici (nebo poukazujeme na jejich absenci). Případná vyjádření Josefa Škvoreckého (jež však na rozdíl od Haška nejsou součástí např. doslovu, ale samostatnými texty) ponecháváme stranou, nebo jen okrajově poukazujeme na jeho vyjádření např. ke genezi daného díla. Naopak šestý bod v případě jedné z postav zohledňujeme, protože umožňuje poukázat na specifika Škvoreckého tvorby, sledujeme-li ji jako celek.

Prozaickému dílu z hlediska komunikace se věnuje Alena Macurová ve studii *Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta* (1981), která je souborným vydáním původně samostatně publikovaných studií. Macurová, stejně jako Hausenblas důsledně vychází z jazykového materiálu próz. Pozornost věnuje i postavám. Při sledování komunikace postav nezohledňuje jen komunikaci verbální, ale též neverbální. Komunikace se ukazuje jako podstatná složka *Rozmarného léta*, neboť Macurová konstatuje nadřazení řečové činnosti jiným aktivitám, tj. jednání postav. Sleduje též svázanost postav s určitým prostředím a to, zda postavy dané prostředí opouštějí, či nikoliv, čímž poukazuje na to, jak aktivní je jejich jednání. Ve shodě s jinými texty k teorii postavy jsou postřehy o tom, zda postavy charakterizuje vypravěč či jiná postava.

---

<sup>6</sup> O postavách, které vystupují ve více knihách jednoho autora (aniž by šlo o cyklus typu rodinných ság) píše i Daniela Hodrová. Jako příklad z české literatury uvádí strýce Pepina z próz Bohumila Hrabala (HODROVÁ 2001: 526).



Z dílčích kapitol věnovaných postavě zmiňme *Poetiku vyprávění* Shlomith Rimmonové-Kennanové, která – vycházejíc z hebrejsky publikovaných prací Josepha Ewena – píše o dvou způsobech uvádění povahy postavy. Může jimi být přímá definice a nepřímá reprezentace. Jak už plyne z prvního termínu, nějaký rys postavy je takto přímo pojmenováván. Naopak nepřímá definice nepojmenovává, ale rys „různými způsoby představuje a dokládá“ (RIMMONOVÁ-KENNANOVÁ 2001: 68). Jako způsoby této nepřímé reprezentace Rimmonová-Kennanová uvádí činnost postavy, řeč postavy (proslovenou v konverzaci i řeč myšlenou), vnější vzhled a prostředí, v němž se postava pohybuje, čímž je myšleno jak „fyzické okolí postavy (pokoj, dům, ulice, město)“, tak „lidské okolí (rodina, společenská vrstva)“ (RIMMONOVÁ-KENNANOVÁ 2001: 73).<sup>7</sup>

O přímé a nepřímé charakterizaci píše v souvislosti s výstavbou postav také Tomáš Kubíček v knize *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* (terminologii přímá × nepřímá *charakterizace* uvádíme dle Kubíčka). Pokud vypravěč „vede postavu na scénu, pojmenuje její vlastnosti a charakter“ (KUBÍČEK – HRABAL – BÍLEK 2013: 67), jde o charakterizaci nepřímou, která může být realizována i některou z jiných postav. Nepřímou charakterizaci označuje za „komplikovanější způsob výstavby“.<sup>8</sup> Zatímco přímá se odehrává formou v naratologii tradičně označovanou jako *telling*, nepřímá charakterizace probíhá formou označovanou jako *showing*. K nepřímým způsobům podle Kubíčka patří jednání, promluva, vnější zjev, sociální zařazení, prostředí, jméno a vztah postavy k ostatním postavám fikčního světa (KUBÍČEK – HRABAL – BÍLEK 2013: 68–70).

---

<sup>7</sup> Z Rimmonové-Kennanové a jejího rozdělení na přímou definici a nepřímou reprezentaci vychází i kapitola v české práci Bohumila Fořta *Literární postava. Její podtitul Vývoj a aspekty naratologických zkoumání* napovídá, že jde především o práci sumarizující dosavadní bádání, včetně počátků v Aristotelově *Poetice*. Jako způsoby nepřímé reprezentace uvádí vzhled, jednání, narativní vědomí a vlastní jména.

<sup>8</sup> Přímé a nepřímé charakteristice a jejich užití se věnuje rovněž Daniela Hodrová ve svém pojetí postavy-definice a postavy-hypotézy, k němuž v naší práci nepřihlížíme (HODROVÁ 2001: 562).

Se zohledněním výše uvedených prací a s vědomím toho, že jsou v řadě bodů ve shodě, stanovujeme čtyři kategorie konstruování postavy, kterým budeme věnovat samostatné kapitoly. Naše práce proto obsáhne kapitoly o:

- vnější charakteristice postavy, zahrnující jak vzhled, tak oblékání;
- jméno postavy, včetně případných přezdívek, rodinné minulosti a původu postavy a jejím rodinném zázemí;
- jednání postavy a její roli pro děj;
- řeči postavy (vnější i vnitřní) a její roli pro děj.

Kategorii prostředí, kterou někteří autoři zmiňují, nevyčleňujeme jako samostatnou, ale v našem zkoumání ji zohledňujeme.

U čtyř vytyčených kategorií sledujeme, co, jak a od koho se o těchto entitách dozvídáme, a také sled, v jakém jsou informace uváděny. Na důležitost sledu totiž upozorňuje Hodrová i Hausenblas, který si všímá, že Švejk je nejprve charakterizován řečí a až poté akcí (HAUSENBLAS 1961: 161).

Čtyři kategorie na začátku příslušných kapitol dále specifikujeme a nastiňujeme jejich literárněteoretické vymezení. Je-li to pro dané téma potřebné, uvádíme další existující literaturu.

O Škvoreckého postavách píšeme v souladu s Červenkovým konstatováním, že „literární postava je nejprve komplexem významů“, až pak „obrazem člověka“ (ČERVNEKA 1992: 98), a jak jsme již uvedli, držíme se při našem rozboru toho, co obsahují texty samotné. Při pojednávání o postavách však „logiku“ skutečného světa zohledňujeme, např. při hodnocení míry hovorovosti jejich řeči.

Kromě prací o teorii postavy přihlížíme k jednomu ze základních textů oboru, *Teorii vyprávění* Franze K. Stanzela, která definuje tři vyprávěcí situace v literárním textu (STANZEL 1987). Tři ze čtyř próz, jejichž ženské postavy jsou předmětem naší práce, jsou celé vyprávěny v první osobě singuláru. Stanzelovým pohledem tedy jde o vyprávěcí situaci v první osobě, která znamená plnou „totožnost světa postav a světa vypravěče“. Zohledňujeme tedy, že celé prózy podává jedna z postav. *Konec nylonového věku* je jako jediný vyprávěn ve třetí osobě, a to z pohledu více postav. Kombinaci autorské a personální vyprávěcí situace věnujeme pozornost v kapitole 4.5.

### 3.2 Literatura o díle Josefa Škvoreckého

Evidujeme rovněž literaturu oboru zabývající se tvorbou (a životem) Josefa Škvoreckého, a to zejména základní česky publikované práce Pavla Trenského *Josef Škvorecký* (česky 1995) a Heleny Koskové *Škvorecký* (2004) i anglicky publikovanou knihu Sama Soleckého *Prague Blues. The Fiction of Josef Škvorecký* (1990); přihlížíme i k dalším pracím, včetně dobových recenzí.

Knižní soubory s kapitolami vždy o jedné Škvoreckého knize nebo nějak vymezeném typu jeho próz se dílům věnují komplexně, včetně reprodukování děje a pasáží o historických reáliích – je třeba mít na paměti, že vyšly v domácím, českém prostředí i (původně) v zahraničí. Z těchto důvodů často upřednostňují jiné roviny a informace relevantní pro naše bádání obsahují jen v malém množství, což ostatně často platí také o další literatuře o Škvoreckém. Jedna z próz (*Tři příběhy a epilog*) navíc vyšla poprvé až v roce 1994, tedy v době, kdy byly některé z odborných prací již publikovány.

## **4. Vzhled a oblékání**

### **4.1 Teoretická východiska**

Daniela Hodrová uvádí způsoby, jimiž je v uměleckém textu prezentováno tělo postavy totožně s těmi, jež vyjmenovává, když píše o prezentaci postavy jako takové (a které reprodukuje v kapitole 2 naší práce). Bohumil Fořt obecněji uvádí jako nejčastější formou prezentace vzhledu popis, který může být vyjádřen v pásmu vyprávění či postav (FOŘT 2008: 66).

Hodrová v oddíle knihy *...na okraji chaosu...* věnované poetice postavy v souvislosti se vzhledem dále jmenuje různé podoby a koncepce těla defilující v dílech vzniklých v různých obdobích. Pro naše bádání zmiňme pouze tělo erotické, které „zažívá milostné rozkoše“ (HODROVÁ 2001: 639). Tělo například v příbězích s tajemstvím „charakterizovaly znaky spjaté s určitým typem postavy“, jako orlí nos či tmavé vlasy (HODROVÁ 2001: 642).

Pozornost věnuje též souladu či nesouladu oblečení a vzhledu postavy. Pro poetiku realistického díla je charakteristický oděv „stejný“ (v uvozovkách značí Hodrová), tedy takový, který je „plně adekvátní sociálnímu postavení a profesi postavy nebo jejímu charakteru“ (HODROVÁ 2001: 648). Tím se liší od oděvu „jiného“, jenž má rysy kostýmu a pojí se s postavami typu šaška nebo například krysaře ze stejnojmenné prózy Viktora Dyka. Případný nesoulad nebo nepřírozenost v realistickém příběhu „signalizují jistou narativní tenzi – skrývaný příběh, moment převleku, problematičnost postavy, její vnitřní proměnu, posun směrem k jinakosti“ (HODROVÁ 2001: 648).

Shlomith Rimmonová-Kennanová při pojednání o vzhledu postavy (jejími slovy o vnějších rysech) vychází z hebrejsky publikovaných studií Josepha Ewena. Vnější rysy dělí na ty, jež jsou mimo kontrolu postavy (určené fyziognomií), a ty, jež postava částečně ovlivnit může, kam řadí účes a právě oblékání. Tyto ovlivnitelné rysy mají kauzální podtext (RIMMONOVÁ-KENNANOVÁ 2001: 72).

### **4.2 Štíhlá jako noční lucerny (Emöke)**

Emöke se poprvé objevuje během líčení cesty do poutního místa Mariatal, kam míří v rámci účasti na tzv. rekreaci na Slovensku. První zmínka o ní je za užití

ukazovacího zájmena „ta“ v pásmu vyprávění pražského redaktora, který se rekreace rovněž účastní a celou novelu vypráví v gramatické první osobě singuláru:

Ta dívka (ne učitelka, ale ta, která seděla první den večer vedle nás u stolu v jídelně a poslouchala kulturního referenta, jenž rozvíjel dalekosáhle obsažný plán masové činnosti v našem turnusu) měla postavu, jakou mívají tanečnice, štíhlou jako noční lucerny, chlapecké boky a skleslá něžná ramínka a ňadra podobná ňadrům stylizovaných soch, jež neruší tu štíhlou, mladou symetrii těla v trikotu. A oči mandlové, gazelí, tmavé, vypálená nitra milíře, a vlasy cikánek, až na to, že byly vykartáčované do matně lesklé černě mramoru (E: 10).

Užití deixe na začátku citátu neodkazuje na žádnou už vyličenou epizodu, ale na dějově předcházející, avšak dosud nepopsanou událost zmíněnou teprve v závorce; zároveň je pomocí zájmena „ta“ poprvé signalizována výjimečnost Emöke v porovnání s ostatními postavami.

Zvířecí přirovnání v souvislosti s dívčinými očima zaznívají i na dalších místech prózy.<sup>9</sup> Podobně jako u Lišky z *Miráklu* slouží tyto popisy především k zachycení aktuálních postojů, a ne vystižení vzhledu očí jako takových (jako je ve výše citované ukázce). Popisy v *Legendě* se týkají jak situací, kdy dívka s redaktorem hovoří o Bohu či obecněji duchovních hodnotách, tak rozhovorů souvisejících s jejich vznikajícím a zanikajícím milostným vztahem. Vypravěč popisuje například<sup>10</sup> „výraz mučeného lesního zvířátka, které očima prosí, aby je člověk netrápil a pustil do jeho lesní svobody, aby je ze své moci nechal odejít“ (E: 22).

Dívka se dívá také způsobem, o kterém vypravěč naopak uvádí, že „zvířecí“ není:

Dívala se do večerních stínů lesa, v očích ten výraz, ne už lesního zvířátka, ale výraz ženy, která zápasí se svým odvěkým prokletím, jež je příčinou její

---

<sup>9</sup> Přirovnání ke zvířeti se týkají i postavy učitele. U něj však vyznívají negativně: vypravěč jeho mozek označuje jako králičí a jeho život vnímá jako pustější než „život myši nebo polního vrabce nebo pásovce“ (E: 10).

<sup>10</sup> Citáty jsou mnohdy jen „příklady“, i když na to ne vždy zvlášť upozorňujeme.

méněcennosti i obsahem její životodárné hodnoty, jež jí jedinou rudou vlnou zastře mozek i úvahu a rozvahu, ačkoliv na konci je ta bolestná záležitost, a pak třeba ostuda svobodné matky a starosti a riziko ztloustnutí a ztráty půvabu a života a všeho (E: 41).

Vyjevení pocitů postavy z pohledu jejích očí je patrné rovněž v dalších situacích:

Zapomněla na mě a já jsem mlčel, ona mluvila a v šedém světle deště se jí oči leskly jakýmsi horečným, nezdravým, nepřírozeným nadšením a já mlčel a hleděl na ty oči a ona si toho všimla a horečný lesk pohasl a také ze mne spadlo to podivné, zlé kouzlo čarodějně, deštivé chvíle [...] (E: 27).

Její tvář „ve světle hvězd a měsíce a srpnové noci“ je označena jako „mléčná a spanilá“ (E: 39), na jiném místě čteme, že „klášterní úběl těch tváří pokryl nepřírozený nach“ (E: 55).

Díky pozorování vypravěče se rovněž dozvídáme, jaké má Emöke končetiny – „na schodech jsem zahlédl její štíhlé nohy“ (E: 42); „z okna [vlaku] zamávala bílá, štíhlá paže“ (E: 57).

Několik popisů dívčina těla najdeme v pasážích, v nichž vypravěč líčí fyzickou blízkost k Emöke, ať už jeho blízkost dívka přijímá či ne, při tanci (tedy taktilitě dané společenskými konvencemi) i v situacích, jež jsou dány jeho zájmem o Emöke:

[...] vzal jsem Emöke za ruku, teplou a měkkou [...] (37).

[...] objal jsem ji kolem štíhlého, velmi pevného pasu a přitáhl ji k sobě, ale ona se vyprostila [...] (38).

Cítil jsem její tělo, sálavé vnitřním teplem mladých žen, hudbou, dusnem, vínem a tancem (47).

[...] říkal jsem Emöke do šťastného, líbezného ouška verše jediného blues [...] <sup>11</sup> (48, vše E).

---

<sup>11</sup> Deminutivní označení „ouško“ se objevuje v pásmu vyprávění krátce předtím, než vypravěč recituje Emöke text blues, jež složil a v němž zdobnělina zaznívá opět: „[...] Poslouchej, natáhni ouška, slyšíš, jak tahle chvíle zní [...]“ (E: 49).

Pro popisy těla je tedy charakteristická štíhlost a je zdůrazňována dívčina tělesnost („sálavé vnitřním teplem“). Jinakost ve smyslu jejího původu je, pokud jde o vnější charakteristiku, patrná z popisu jejích tmavých očí a „vlasů cikánek“.

O oblékání Emöke se dozvídáme z popisu večera, na němž ji jednotliví rekreanti vyzývají k tanci. Redaktor uvádí, že byla „v letních šatech k tělu, s bílým límečkem a nahýma rukama, zcela takových, jaké nosí jiné dívky jejího vzhledu a jejího věku“ (E: 42). V rámci téže scény je popisováno ještě „tělo tanečnice pod tenkou letní látkou srpnových šatů“ (E: 44). Oblečení v dané situaci se tak podílí na zdůraznění dívčiny atraktivity a erotické blízkosti pro vypravěče („tenká letní látka“). Avšak i když Emöke nosí šaty, „jaké nosí jiné dívky“, při líčení toho, jak při tanci vypadá, poukazuje vypravěč na její odlišnost:

[...] Emöke na tanečním parketu vypadala naprosto jiná než těch pět nebo šest ostatních mladých dívek na parketě, s výjimkou toho, že byla ze všech nejpůsobnější, mladistvá, ale přitom zralá, bez nedokonalostí sedmnáctiletého obličej [E: 43].

V jiných pasážích zmínky o oblékání Emöke chybějí, což lze chápat tak, že to pro utváření postavy není podstatné jako v případě Lišky z *Miráklu*.

Dílčí zmínkou je informace o dívčiných bílých ponožkách:

Učitel vstával časně a brousil ráno pod jejími okny, cenil na ni žluté zuby a volal za ní svoje seladonské vtipy, jakmile se objevila v okně, aby z napjaté šňůrky sundala bílé ponožky, které si večer vyprala a pak je pověsila do okna uschnout (E: 19).

Bílá barva není dál nijak tematizována, ale vyznívá kontrastně k dívčíným černým vlasům i ke zmínkám o barevných ponožkách na jiných místech novely, které nosí „pásek“.

#### **4.3 Milostné tělo se sametovou kůží (Líza)**

Ich-formový vypravěč Danny Smiřický si v prózách oddílu *Tři příběhy a epilog o Líze a mladém Wertherovi* několikrát představuje tělo Lízy Hartlové, ale nikdy

nezazní tak celkový popis jako v případě Lišky z *Miráklu*. Lízinu vnější charakteristiku utváří kromě Dannyho představ popisy ve chvílích, kdy se přímý vypravěč s Lízou aktuálně vidí, a též vzpomínky na ni. V povídkách je zmiňována Lízina hlava, tvář, nos, oči, zuby, ramena, ňadra, včetně bradavek a „cestičky“ mezi ňadry, klín, nohy, stehna a zadek.

Nejvíce částí těla najednou zmiňuje Danny na začátku povídky *Zákony džungle*, v níž píše o svém vztahu k Líze; „zarudlým orámováním“ je zde míněno, že Liza plakala:

Jenomže když jsem se díval na její ksiftík, na zelené oči v zarudlém orámování a na to, co k tomu patřilo, na ňadra a zadek a milostné nohy, na to všechno, co se tu trápilo kvůli mně, byl jsem vždycky a bezmocně šťastný (L: 90).

Líziny zelené oči Danny později přirovnává k očím literární postavy Margaret Mitchellové Scarletty O’Harrové<sup>12</sup> z románu *Jih proti Severu*. Liza má v jedné Dannyho vzpomínce oči „ubřečené“ – kvůli lásce k Dannymu a manželství s Robertem –, při jiném setkání – když Liza tvrdí, že se rozvádí – „smutné, unavené“ a jindy Danny popisuje, jak Liza oči zavřela. Oproti Emöke a Lišce se však nedočteme, jaké byly Líziny pohledy během hovorů s Dannym nebo jinými postavami.

Danny myslí na Lízinu pusu a nohy a opakovaně na její ňadra. Píše například, jak „ji v duchu viděl nahou ve vaně, ňadra s tmavými bradavkami a tmavý klín“ (L: 94). ňadra označuje jako „kouzelná“ a zmiňuje „vzrušující sevřenou cestičku mezi nima“ (L: 140).

Ze zmínek o částech Lízina těla uveďme ještě poznámku o jejích zubech proto, že vyjevuje její povahové vlastnosti – dělá něco jen kvůli tomu, aby dobře vypadala: „Liza se nikdy nesmála, když jsme byli spolu. Smála se jen před lidma a na fotkách, kvůli svým rajcovním zubům v hezké puse“ (L: 91).

V žádné z povídek nejsou popisovány Líziny vlasy. Jejich barvu můžeme určit leda nepřímou a s nejistotou z výše uvedené zmínky o Lízině klínu; z textu

---

<sup>12</sup> Podobu jména literární postavy s vyskoňovaným křestním jménem a příjmením v přechýlené podobě uvádíme podle povídky *Epilog s dcerou boží* (L: 192).



povídek nicméně nevíme, zda popis „tmavý klín“ uvádí Danny na základě své fantazie, nebo tuto informaci například získal od Lízy.<sup>13</sup>

Danny myslí na Lízino tělo rovněž bez toho, že by jmenoval konkrétní části. V povídce *Zákony džungle* explicitně uvádí, že si představuje tělo *nahé*: „A pak jsem najednou intenzívně uviděl a ucítil Lízu, nahou v noci v posteli v náruči, ale nebylo to moje náruči“ (L: 102). Na konci této povídky opět myslí na Lízu. „Představa jejího bílého milostného těla se sametovou kůží všude mnou zalomcovala,“ (L: 135–136) píše Danny. Ve *Stínohře* vzpomíná na tancování s Lízou a její tělo porovnává s hubenou Bibiánou:

Líza se držela krásně, Líza měla půvabné, pevné, hladké tělo, s Lízou byl člověk hnedka vedle, když s ní tancoval. Aspoň já ano. Stačilo, když jsem se jí dotknul, a byl jsem vedle (L: 150).

Když je Danny ve *Stínohře* s Dášou a v parku se ji pokouší svést, představuje si Lízu:

Nahatou Lízu. Vzrušilo mě to okamžitě. Představa oživila a z dálky se blížila pohlavní křeč. Ucítil jsem Dášiny ruce hrabající se mi ve vlasech, ale udělal jsem si z toho Líziny ruce a z Dášiných ňader Lízina bílá ňadra [...] (L: 161).

Lízin vzhled Danny s jinými dívkami rovněž srovnává:

Co konečně Líza. Její stehna jsou jako všechny ženské stehna, možná o něco lepší než průměr, možná taky o něco horší. Ale měla kouzelná ňadra. Vzrušující sevřenou cestičku mezi nima. No, jenže jiné holky je měly taky. Hmátl jsem rukou vedle sebe a podařilo se mi tak živě si představit nahé teplé ženské tělo pod dekou po mém boku, že jsem se vzrušil. Nebylo tam ovšem nic a byl jsem z toho ihned smutný jako *omne animal post coitum* a smutnější (L: 140).

---

<sup>13</sup> V povídce *Smutné podzimní blues* z *Prima sezony* se Danny od Marie Dreslerové, která zkoumá obraz, na němž je zachycena, dozvídá barvu jejího pubického ochlupení: „A toleto seš ty!“ pokusil jsem se na ni ukázat, ale svez jsem se ke straně. „Já!“ řetala se na celé kolo a taky si zunkla. „Já nemám takle óóóbrovský ňadra! A dále sem taky blondatá!“ (Škvorecký 1991: 220). Barva vlasů a klína dívky Marie je tematizována i v *Příběhu inženýra lidských duší*.

O Lízíně oblékání se dozvídáme jen dílčí informace. Když Danny vzpomíná, jak ho doprovázela k vlaku při jeho odjezdu do Broumova, z okna vlaku viděl „Lízinu postavu, přesmutnou v modrém kabátě s francouzským límcem“ (L: 90 až 91).

Následující ukázka je jedním z mnoha momentů, kdy Danny myslí na nepřítomnou Lizu a aktuální situaci dává do souvislosti s tím, co se mu spojuje s Lízou:

Páter Roger stál navlečen v zelené letecké bundě na zip, právě takové, jakou měla Líza. Trochu se mnou zatřás smutek. Ale kde je Líza. Předě mnou stál páter Roger, vypadal na třicet a na baseballového hráče nějaké univerzity. Taký možná byl (L: 92).

Při myšlení na Lizu téhož dne si Danny její bundu vybavuje znovu. Činí tak v souvislosti s figurkou zvanou Kolmaník, kterou Líze daroval a která má možnost „dívat se na Lizu, ležící s knihou na gauči, s ňadry pod zelenou bundou, jakou měl dnes páter Roger, v hnědé pepita sukni a v nylonkách, s malýma hnědýma bačkorkama na nohách“ (L: 107). Kdy Danny viděl takto oblečenou Lizu ve skutečnosti, uvedeno není.

Domáckého oblečení se týká rovněž popis na začátku povídky Stínohra, kdy je Danny u Hartlů na návštěvě. Líza má na sobě župan, čehož využívá, aby dala vyniknout svým tělesným půvabům: „Potvora Líza, jak seděla u kamen a bylo jí horko, stáhla si župan z ramenou a vystavila mi je před oči, holkovská, oblá, ale ne tlustá, světle hnědá, půvabná, na každém dvě ramínka, jedno tmavomodré a jedno leskle bílé“ (L: 138). Až za přítomnosti Roberta „Líza zandala ramena do ušmudlaného županu“ (L: 138) – že je župan ušmudlaný, se dozvídáme až z této věty, předtím taková informace nezazní.

Poslední zmínku nacházíme v povídce Špinavý, krutý svět. Když Danny potkal Lizu, „šla v modrých kalhotách a v modré blůze s červeným šátkem“ (L: 182).

O oblečení, jež měla Líza při setkání v divadle ve Špinavém, krutém světě, nevíme například nic. I z těchto několika zmínek si však můžeme jistou představu utvořit. Z popisů je patrná jeho barevnost (modrý kabát, kalhoty

a blůza, zelená bunda, hnědé bačkory a hnědá pepita sukně), sladění barev (kalhoty a blůza, sukně a bačkory) i smysl pro detail (límeček, šátek).

Menší výskyt zmínek o oblečení přispívá k dojmu, že vypravěčův vztah k Líze je založen především na vzpomínkách na ni, na opakovaném trápení kvůli ní či naopak na líčení vzájemného souznění. Jak jsme navíc uvedli, několik Dannyho myšlenek se týká představy Lízina těla, a oblečení tudíž není důležité nebo přímo zaznívá, že si ji představuje *bez šatů*.

#### **4.4 Ňadra pod tričkem, vábnička starší než charlestony (Liška)**

Vlasta Kožíšková, zvaná Liška, se poprvé objevuje v druhé části první kapitoly románu *Mirákl*. Danny Smiřický, vyprávějící prózu v první osobě singuláru, tu líčí první hodinu svého pedagogického působení na (dívčí) sociální škole v Kostelci roku 1949, jíž je přítomna i ona, žákyně třetího ročníku.

V první scéně s Liškou se dozvídáme, jak vypadá a jak se obléká. „Kaštanová Liška“ je „dívka s nápadně pikantním nosem. U jeho kořene seděly blízko sebe evidentně příliš mazané oči, zelené a podlouhlé, a pod nima zářily čerstvě olíznuté a předimenzované rty“; byla oblečena „v úzké tmavomodré sukni a v bílém tričku, pod nímž bylo vidět velmi dobře vyplněnou podprsenku“. Po jejím návratu z toalety „na tričku došlo ke změně. Nebyla už pod ním našponovaná podprsenka, ale dvě nádherné, pevné a pružné polokoule a skrze napjatou tkaninu [...] významně koukaly temné terče. V tichu Liška přešla kolem katedry a polokoule se nepopsatelně pohybovaly“ (vše M: 15).

O její fyziognomii a oblékání na dalších stranách mnoho nového nezazní, zato je v textu zmiňováno opakovaně už uvedené. Danny a Liška o sebe mají sexuální zájem, ale kvůli Dannyho pohlavní nemoci nedochází ke sblížení hned. Popisy Liščina vzhledu, oblečení či obecně konstatování jejího mládí – v roce 1949 jí je sedmnáct let –, tělesnosti a sexuality zdůrazňují její atraktivitu a v pasážích odehrávajících se před sexuálním sblížením zesilují Dannyho fyzický zájem, případně komičnost situace.

Liščiny vlasy jsou popisovány jako vykartáčované nebo jsou označeny jako „hedvábné“ – např. za užití metonymie „hedvábná hlava“ (M: 37) –, na jednom místě dochází ke spojení obou popisů, když Danny uvádí, že „světlo proměnilo

pečlivě vykartáčované vlasy v jiskřivé hedvábí“ (M: 35); na jiném místě je v souvislosti s vykartáčováním užito pro změnu adverbium „krásně“ (M: 311).

Zatímco popisy vlasů se podílejí na tom, že je Liška vykreslována jako atraktivní dívka, popisy toho, jak se dívá, slouží spíše k poukázání na její *charakterové* vlastnosti. Danny v promluvách vypravěče několikrát zmiňuje Liščin „výraz“, a to bez ohledu na to, jestli se příslušná pasáž odehrává v roce 1949, nebo v jiné časové rovině. Pro dívčiny pohledy je charakteristická jejich nepřirozenost, jež je zdůrazněna zvoleným slovesem a/nebo hodnocením pohledu.

[...] a prohnaté oči vybraly ze svého repertoáru přehnaný výraz ukázněné úcty (32).

Mrkl jsem tam, setkal jsem se však pouze s přeuctivým výrazem nepravděpodobně způsobných očí (33).

Ze svého rejstříku vytáhla nevěrohodně přehnaný výraz nechápavosti (63).

Naštěstí byl výraz opět tak přehnaně nepravděpodobný, že jsem se jenom ušklíbl (195).

Liška použila jednoho ze svých nepravděpodobně horlivých výrazů a nehtem, nalakovaným křiklavou oranží, spočítala řádky (414, vše M).

„Nevěrohodný“ pohled očí je kvůli své pravidelnosti hodnocen jako „obvyklý“. Proto když se Liška tváří jinak, je na to explicitně upozorňováno, např. v následující pasáži:

„Nejdřív vyštudoval arcibiskupskéj gympl, pak ho vzali do semináře. Tak se stal knězem... Hele, profásku, není to krásný?“ V studeném žáru měsíce otočila ke mně nadšenou tvář, osvětlenou zdola fialovým odleskem kvetoucích šeráků. Nebyl to však jeden z jejích standardních nepravděpodobných výrazů. „Není to fakticky krásný?“ (M: 553).

Když se Liška tváří jinak, než je Danny zvyklý, je oproti slovesům vyjadřujícím vědomé „nasazení“ pohledu užito neutrální verbum „mít“: „Ale Liška zírala na svou důvěrnici a v očích měla něco, co se vymykalo jejímu

obvyklému repertoáru“ (M: 74). Popisy očí jako takových zaznívají několikrát, ale omezují se na užití adjektiva „zelený“.

Popisy nosu a ňader oproti zmínkám o očích či pohledech očí poukazují na dívčinu sexualitu. Liščin nos je v *Mirácku* celkem osmkrát označen jako „pikantní“. Mj. v pasáži, v níž Danny Lišce šilhal „na zavřené oči, mezi nimiž dost drze trčel její populární pikantní nosík“ (M: 103), je navíc užitá deminutivní podoba, jež sexualitu možná ještě zvyšuje. Za povšimnutí v této citaci stojí rovněž adjektivum „populární“, neboť podle našeho soudu budí vykladačské pochybnosti, zda toto hodnocení přisoudit jenom Dannymu, nebo blíže nespecifikovanému širšímu okruhu lidí.

Dívčina ňadra, též jako *kozičky*, *polokoule* a *prsy*, vypravěč zmiňuje jednak při popisu aktuální situace, prosté sexuálních tenzí, jednak pro poukázání na Liščinu tělesnou přitažlivost. První skupina situací je spíše ojedinělá, Danny například píše, že Liška „jak pominutá se začala bít v prsa“ (M: 79), frekventovanější jsou popisy ňader s poukázáním na její atraktivitu. Často přímo souvisejí s Liščinou snahou svést Dannyho.:

Ňadra pod tričkem, vábnička starší než charlestony, se hroty pozdvihla k mé kostkované košili (33).

Ňadra mě bodla košilí do prsou, horká stehna, svažující se do rozkošného údolí, se přitiskla k mým [...] (98).

A tak jsem poprvé uviděl její ňadra nahá. Byly to dvě pevné, její postavě přiměřené kozičky, bíle svítily ve stínu těla, neboť stála zády k večernímu slunci, a vodní kapičky se na nich krásně třpytily. [...] Bílé prsy se pružně zahoupaly a z vody se vynořil tmavý trojúhelník (106, vše M).

I popisy jiných částí těla jsou uváděny v těch situacích, kdy se Liška pokouší Dannyho svést.<sup>14</sup> Dokládá to například následující ukázka:

---

<sup>14</sup> Haptický kontakt, který iniciuje vypravěč, je spíše ojedinělý: „Vzal jsem ji za nahou paži, měla ji, jak je to v sedmnácti dost obvyklé, jako z teplého, večerem trochu vychladlého sametu, a dal jsem jí dlouhou filmovou pusu na ústa“ (M: 35). Podotkněme jednak, že popis nahých ženských paží najdeme i v jiných prozaických textech Josefa Škvoreckého, jednak že jde o jednu z pasáží, v nichž se při popisu Lišky poukazuje na její mládí. Popř. nejde o vykonanou aktivitu, ale pouze o Dannyho tužby, „chuť sáhnout jí pod vykasané sukně, stáhnout z ní kalhotky a ponořit do její šťavnaté kundičky [...] cukajícího se, zle trestaného připomínáče hříchu“ (M: 102).

Pomaloučku sestupovala do rybníčka, píchaly ji asi kamínky do holých chodidel, protože roztaženými rukama udržovala rovnováhu. Nechala si ve vlasech červenou mašli. To na ní teď byla jediná věc, s níž se nenarodila. Balancovala s upaženými rukama, holka jak proutek s bílou, krásně oblou, pevnou a nahou zadnicí, vodní hladina ji pomalu přijímala do sebe, stoupala jí po štíhlých, trochu rozkročených stehnech, dotkla se bílé zadničky, vystoupila až tam, kde musela svlažit porost obklopující měkkou svatýňku (M: 105).

Jak je z ukázek patrné, pro popisy Liščina těla je příznačný vypravěčův voyerismus, jakkoliv jim neupíráme ani určitou míru nevinnosti, podpořenou užíváním deminutiv – krom již uvedených např. „krásné konkávní břicho s hlubokým pupíčkem“<sup>15</sup> (M: 102) –, ani estetickou působivost.

Je třeba zdůraznit, že se Liščina fyziognomie líčí *právě* v úsecích, v nichž se vypráví o svádění. Oproti tomu v pasáži zachycující sexuální sblížení mezi oběma postavami takové poukazování na přitažlivost chybí. Danny jen uvádí, jak „pronikl do její pohyblivé svatýňky“, a později zmiňuje, že byla oblečena v „puntikovaných bikinách“ (M: 65). Milostný akt je tedy sice popsán, ale je celý zachycen s důrazem na něžnou intimitu mezi partnery. Krom jmenování „svatýňky“ se už Liščina tělesnost netematizuje, a zmínka o bikinách je pouze neutrální popis. Na atraktivitu Dannyho žákyně se totiž upozorňuje v době, kdy kvůli jeho pohlavní nemoci k intimnímu sblížení dojít nemůže – k působivosti popisů přispívá právě i Dannyho touha po Lišce na jedné straně a nemožnost milostného poměru na straně druhé. Když k sexu dochází, není už tedy „potřeba“ znovu psát např. o dívčích nadrech.

Naproti tomu popis Dannyho milostných aktů s Ludmilou Neumannovou, rozenou Hartlovou, líčených v deváté kapitole, vyznívá naturalisticky. Rozdílný způsob je adekvátní, neboť vypovídá o odlišném vztahu Dannyho k těmto ženám i charakteru Lišky a Ludmily.

---

<sup>15</sup> Užití odborného přejatého přídavného jména v popisu břicha – pro daný kontext nepatřičným, byť významově správným slovem – patří k charakteristickým lexikálními postupům próz Josefa Škvoreckého. Doplňme, že v linii, jež se odehrává roku 1970, je pro popis břicha při poukázání na Liščino fyzické zestárnutí užita metafora: „Vzal jsem Lišku kolem pasu. Nebyla rozhodně tlustá. Jenom plnější než tenkrát, když místo břicha mívala umyvadlo“ (M: 523).

Pro Liščino oblékání v roce 1949 jsou charakteristické – tím, jak se o tom opakovaně dozvídáme v různých pasážích – zejména trička a mašle. Že má oblečeno tričko, je explicitně zmíněno v již citované pasáži, kdy se na začátku románu objevuje poprvé a kdy zmínky o tričku slouží k poukazu na její tělesné půvaby, a pak ještě několikrát. S jedinou výjimkou – „na sobě neměla žádné ze svých populárních triček“ (M: 192) – je vždy uvedena barva: bílá nebo žlutá. Z Dannyho popisu v pasáži, odehrávající se nedlouho po prvním setkání s Liškou, plyne, že dívka má žlutých triček více. Bez dalšího specifikování uvádí, že měla „na sobě jedno ze svých těsných triček barvy žluté“ (M: 32).

Liška v roce 1949 nosí červenou nebo modrou mašli ve vlasech, což je opět vždy uvedeno v pásmu vyprávěče. Modrou mašli má Liška i při setkání s Dannym v pasáži zasazené do roku 1955:

„Kohos to vlastně zachomoutovala?“ zeptal jsem se Lišky, neboť její milá tvář s hedvábnou korunkou a tradiční modrou mašlí mi vybavila elementy jejího někdejšího slovníku (M: 58).

Z hlediska toho, že jsou pasáže uspořádány nelineárně, jde teprve o třetí zmínku o mašli, další teprve následují – byť v linii zasazené do roku 1949, tudíž před popisovaným setkáním –, čímž se ozřejmuje hodnotící slovo „tradiční“.

V pasáži, zachycující demonstraci na pražském Staroměstském náměstí v době tzv. pražského jara, Danny popisuje, jak „dívka v bílých šatech s červenou mašlí ve vykartáčovaných vlasech zasvítla na černavě sochy středověkého mučedníka jako motýl. Trýznivě mi připomenula ztracenou minulost a ke všem trapným symbolům chrámu, soch a náměstí přidala nejtrapnější“ (M: 171).

V daném úseku románu není Liška jmenována, jakkoliv je tato nářezka dostatečně zřejmá díky popisu samému i poznámce o „ztracené minulosti“. Ačkoliv je tedy asociace rozpoznatelná, děj nepřechází do linie, již by se Liška účastnila – jak by se snad nabízelo –, ale pozorování dívky na Staroměstském náměstí přivádí Dannyho k vyličení události, týkající se jiné ženské postavy: „Ještě jednou jsem se ohlédl po bílé dívce na černé soše – a došlo mi, kde jsem

poprvé uviděl redaktorku. Z letadla se tenkrát vyvalil stodesetikilový generál“ (M: 171).

Na dvou místech románu Danny pravidelnost v Liščině oblékání komentuje. V obou případech se jedná o okolnosti, kdy Danny pozoruje Lišku v situaci, jež je pro něj v souvislosti s ní něčím netradiční. První citovaná ukázka pochází z pasáže u Liščina dědečka; druhá líčí Lišku před šachovým turnajem:

„Pro mě byla Liška spojená se žlutým tričkem, teniskami, modrou mašli ve vlasech a s rokokovým internátem“ (M: 382).

„Ani Liška na sobě neměla žádné ze svých populárních triček, nýbrž svou jedinou kraječkovou blůzu z nylonu, úplně průhlednou, jak to bylo v módě, a pod ní zbrusu novou podprsenku,<sup>16</sup> rovněž s kraječkama. Vypadala jako ozdoba z kýčovitého dortu a viditelně se třásla“ (M: 192).

Krátce za druhou citovanou ukázkou – z hlediska chronologie příběhu téhož dne nedlouho poté, tedy v situaci, kdy je Liška oblečena stále stejně – Danny pohlíží na její „červenou mašli, kterou si ponechala jako jedinou součást obvyklé uniformy“ (M: 192).

Naše ukázky týkající se Liščina oblékání (a zdaleka jsme necitovali každou takovou pasáž) demonstrují pravidelnost, vytvářejí postavu, u níž je oblékání nedílnou součástí její charakteristiky. Slovo „uniforma“ na její styl upozorňuje nejvýrazněji, jeho užití zde přitom nevnímáme jako stylově zcela neutrální – jako by se použitím přeneseného významu (není řeč o opravdové uniformě spojené s nějakou profesí)<sup>17</sup> zdůrazňovalo, že se takto Liška oblékala úmyslně s cílem zdůraznit svůj studentský věk a vše, co je s tím spojeno například v pasážích zachycujících sexuální napětí mezi ní a Dannym.

Když je pravidelnost v oblékání porušena, jde o výjimečnou událost, jako je zmíněný šachový turnaj. Jiná scéna, v níž je Liška oblečena netradičně, se týká

---

<sup>16</sup> V obou pasážích vypráví Danny, jedna z postav. Příslovce „zbrusu“ tudíž vyvolává otázku, v textu nezodpovězenou, jak Danny věděl, že je podprsenka nová; vysvětleno rovněž není, jak věděl, že Liška má „jedinou kraječkovou blůzu“. Můžeme předpokládat, že tyto vědomosti Danny ve fikčním světě *Miráklu* nabyt, aniž by to ve vyprávění sděloval, nabízíme ovšem i variantu, že v citovaném úseku Danny promlouvá spíše jako objektivní vypravěč.

<sup>17</sup> Srov. definici slova uniforma podle *Slovníku spisovného jazyka českého*: „jednotný oděv zvl. stříhu pro příslušníky armády, někt. povolání, růz. organizací ap.; stejnokroj“.



svízelné situace, do níž se dostala a kterou se snaží vyřešit ředitelka školy Ivana Hrozná. Danny popisuje, jak „Ivana navlékla Lišku do silonové blůzy a předvedla náměstkovi coby Máří Magdalénu“ (M: 435).

Oblečení tedy v určitých situacích slouží jako maska, potřebná pro daný moment. Slovesa „navlékla“ a „předvedla“ nadto ukazují rozmyslnou práci s lexikální výstavbou prózy – z kontextu je pochopitelné, že ředitelka Hrozná s největší pravděpodobností Lišku neoblékala (ta to udělala sama, berouc si zřejmě na sebe oblečení, jež jí bylo určeno). Obě slovesa nicméně zesilují vnímání Lišky jako někoho, kdo je aktuálně bezmocný, v *rolí* předváděné loutky.

Konstantou pro pasáže zachycující Lišku v oblečení, jež Danny hodnotí jako tradiční, a pasáže, v nichž poukazuje na výjimku z tohoto pravidla, jsou popisy Liščiných nehtů na rukou a na nohou. Ty jsou v průběhu prózy nalakovány různými barvami, pro ilustraci volíme první zmínku o Liščiných nehtech. V ní vypravěč lakování nejen popisuje, ale rovněž komentuje:

„Liška seděla na mezi, rukama objímala nahá kolena, zula si tenisky a nehty na nohou měla nalakované dvěma barvami: liché červeně, sudé stříbrně. Místo sociální vědou zabývaly se holky na kostelecké sociálce divnými věcmi“ (M: 119).

Liščiny nalakované nehty podtrhují její ženství i mládí (představíme-li si Liščiny vlasy, mašle, žluté triko a lakované nehty, musí „zářit“ barvami), ale rovněž vědomou stylizovanost, která se pojí s jejím oblékáním.

#### **4.5 Zdravá venkovská barva (Jiřina)**

Jiřina Kočandrlová vystupuje v prvním souvětí novely *Konec nylonového věku*. Z něj se sice nedozvídáme o tom, jak Jiřina vypadá, ale již tato zmínka s jejím tělem souvisí, neboť se pozoruje v zrcadle:

Za rámem zrcadla byla zastrčena fotografie poněkud bezvýrazné krásky s křečovitým úsměvem – *Milé Jiřce Nora* stálo v pravém rohu dole přes nahé rameno fialovým inkoustem – a v zrcadle se prohlížela dcera majitele statku (KnV: 5).

O několik řádků níže o Noře, označené jako „poněkud bezvýrazná kráska“, čteme hodnocení „krásná jako nejfantastičtější sen“. Rozdíl způsobuje perspektiva, se kterou je novela vystavěna a která je podstatná i pro utváření Jiřiny Kočandrlové, včetně roviny týkající se jejího popisu.

*Konec nylonového věku* je rozdělen do 29 částí oddělených mezi sebou volným řádkem, v prvním vydání z roku 1967 je první odstavec vždy neodsazen (oproti ostatním odsazeným) a je psán celý majuskulemi.<sup>18</sup> Tyto části budeme pro účely naší práce označovat jako kapitoly, jakkoliv nejsou číslovány ani nijak pojmenovány. Všechny kapitoly jsou vyprávěny ve třetí osobě singuláru, ale postavy, z jejichž úhlu je na dění v té které kapitole nahlíženo, se střídají. Postav je, včetně Jiřiny, šest.

Převažuje lineární technika, což slovy Lubomíra Doležela, analyzujícího Kunderův román *Žert*, znamená, že „jednotlivé úseky (epizody) jsou zobrazeny z odlišných úhlů“ (DOLEŽEL 2014: 116). Jen ojediněle zde funguje technika cyklická, při níž máme k dispozici vyličení týchž nebo přibližně stejných událostí „v různých perspektivních zobrazeních“ (DOLEŽEL 2014: 115).

Jiřině je vyhrazeno šest kapitol. V nich se dozvídáme to, co si ona myslí, co říká, pozoruje a dělá nebo jak vypadá. Už ovšem není líčeno, co vědí pouze postavy, s nimiž hovoří, nebo jaké jsou jejich nevyřčené myšlenkové pochody. Sdělování výše uvedených „informací“ osciluje mezi *autorskou vyprávěcí situací* (auktoriale Erzählsituation) a *personální vyprávěcí situací* (personale Erzählsituation), jak je definuje Franz K. Stanzel. „Pro autorskou VS je charakteristické, že vypravěč stojí mimo svět postav [...]“. Zato „v personální VS pak zaujímá místo zprostředkujícího vypravěče reflektor, tj. románová postava, která myslí, cítí, vnímá, ale nemluví k čtenáři jako vypravěč. Zde se dívá čtenář očima postavy reflektora na jiné postavy vyprávění“ (STANZEL 1988: 13). Přecházení mezi postavou vypravěče a reflektora Stanzel označuje jako opozici modus (tamtéž: zejm. 176–240). V textech může vznikat „ono těžko definovatelné, ale pro významovou strukturu narativního textu velmi závažné napětí mezi autorskou a personální perspektivou“ (tamtéž: 236).

---

<sup>18</sup> Užití velkých písmen vnímáme jen jako grafický prvek, nevytvářející význam, a při citacích jej nedodržujeme.

Rozdíl se projevuje především v lexikální stránce a způsobuje i odlišné hodnocení postavy jménem Nora: zatímco první citovanou zmínku můžeme přisoudit „neutrálnímu“ pohledu vypravěče, druhá patří k vnímání Jiřiny. Novela ovšem obsahuje i takové pasáže, u nichž je určení perspektivy sporné.

První zmínka o tom, jak Jiřina vypadá, je založena na kontrastu s Norou:

Dovedla si představit Noru v tureckých kalhotách, nahou pod nima, siluetu dlouhých stehen proti světlu serailu, plnoštíhlé boky, ňadra jako mramorové polokoule pod hedvábím, tu protivně bezvadnou noční pleť – a vedle ní sebe, hedvábí jako slupka na dvou dobře naditých jelitech – potvora, ach, potvora Nora Hausmannová, nenáviděla ji (KnV: 5–6).

Půvab jiných žen v protikladu s Jiřininou fyziognomií je pak uváděn také v dalších pasážích. Metafora „jelita“ pro její nohy dává první informaci o dívčině vzhledu – její tloušťka je v próze dál zmiňována a též ovlivňuje její jednání. Zároveň jde o jeden z případů, kdy – na rozdíl od expresivního vyjádření „potvora“ bezprostředně za tímto slovem – není jednoznačné, zda jde v danou chvíli o autorskou, či personální perspektivu.

Jiřinin vzhled je několikrát předmětem sebereflexe a sebezpozorování. V první ukázce se dívka jde koupat do vany, kde se nahá pozoruje, další dvě pasáže ji zachycují po koupeli, kdy se chystá na ples v pražském Reprezentačním domě (nynějším Obecním domě):

Otevřela oči a spatřila nepohnutý obraz v zrcadle. Malá, tlustá holka s absurdními ňadry kojící matky, na pánvi polštáře tuku, houpavé břicho jako pytel otrub, stehna hrbolatá sádlem, nohy podstavce s lýtky, které se vůbec nezužují v kotníky (7).

Takhle zabalená do osušky, pomyslela si, nevypadám nejhůř. Nebýt té zdravé venkovské barvy, neměla bych tak špatný obličej. Pusu mám hezkou, pusou –. Jenže to je vždycky tak. Nebýt té zdravé barvy. Nebýt toho břicha. Nebýt těch nohou jako od piána. Nebýt té zdravé barvy, nebýt toho břicha, nebýt těch nohou od piána [...] (13).

Rozsvítila malou lampičku u zrcadla na toaletním stolku a znovu se podívala sama na sebe. Opravdu, takhle, ozářená zepředu, a pokud člověku nevadí baculatost, vypadám přece skoro sladce, nebýt – ano, nebýt toho nebýt. Bože nebýt (16, vše KnV).

Při vzpomínání na minulost Jiřina uvažuje mj. o tom, jak vypadala dříve. Zatímco nyní se od jiných žen vzhledem odlišuje, jako dítě vypadala stejně jako jiná děvčata. Tehdy byla Jiřina „malá slečna velkostatkářovic, o nic tlustší, o nic strašnější, o nic ubožejší než šafářovy holky a holky poklasného a holky účetního a vůbec celá ta hejna hlučících holek“. Je si však vědoma, „že je to všechno pryč“, tedy i „její vlastní dětské tělo, úplně stejné jako všechna ostatní dětská těla, bez hrozných ňader, bez myšlenek v mozku, jenom okouzlené bažantnicí, zámkem a životem“ (KnV: 39–40).

Informace o tom, jak Jiřina vypadá dnes, se dozvídáme též z popisu toho, co zrovna dělá. Předmětem těchto pasáží je často právě tloušťka. Když míří do vany, „spustila ruku s ručníkem a ňadra jako bochníky čerstvého chleba se svezla o několik centimetrů“ (KnV: 7–8). Ve vaně „vyčnívalo [z vody] břicho ostrůvek s malou lagůnkou“ (KnV: 8). Když je Jiřina téhož večera na plese, sedí na konci jedné z kapitol, v níž je na příběh nahlíženo jejím pohledem, na pohovce „červená a tlustá“ (KnV: 82). Na začátku novely vychází ze svého pokoje a její chůze je hodnocena: „Měla těžkou, neestetickou chůzi. Věděla to“ (KnV: 6).

O dalších částech těla zaznívají jen dílčí informace. Z vlasů si Jiřina vytahuje natáčky, a tak zjišťujeme, že mají slámovou barvu (KnV: 16). Oči jsou zmíněny například ve scéně na plese, v níž je „zlomyslně upřela Robertovi [Hillmanovi] do tváře“ (KnV: 62). Nedožíváme se tedy nic o tom, jak Jiřininy oči vypadají,<sup>19</sup> ale dívčiny povahové vlastnosti, tj. že oči upřela *zlomyslně*.

Jiřinin vzhled je zmiňován také v pasážích s perspektivou jejího příbuzného Samuela Gellena, označovaného jako bratranec, a Ireny Hillmanové. I v nich je reflektována její tloušťka. Samuel myslí na Jiřinina „nahá

---

<sup>19</sup> Jiřina vzpomíná, jak o ženských očích mluvil Nořin manžel doktor Haussman: „Nebýt té zdravé barvy, nebýt toho břicha, nebýt těch nohou od piána, nefilozofoval by Dr. Hausmann o ženských očích. Já si na ženách nevšímnu ničeho, jen očí, říkal, protože [Jiřina] obědvala s nimi. Oči jsou na ženě to nejpůsobivější, přednášel tónem obhájce ve věcech trestních [...]“ (KnV: 13–14).

ramena pradleny a pitomě růžové šaty“ (KnV: 11), které bude mít na plesu, a Jiřina je podle jeho úvah „chudák holka bez kluka, tlustá a nevzhledná“ (KnV: 11). Když se společně ocitají před budovou Reprezentačního domu, čteme, jak „Jiřinka měla nehybný obličej a přísně sevřené rty, tlusté paže se jí pod růžovým tylem nepříjemně červenaly“ (KnV: 32). Irena při úvahách o průběhu plesu pomýšlí i na Jiřinu, jež bude „nervózní a příšerná a tlustá“ (KnV: 24).

Oblečení Jiřiny Kočandrlové je dáno dějem novely, která se odehrává v časovém úseku pouze jednoho dne a doby krátce po půlnoci dne následujícího: v hodinách před plesem a na plesu.

Na začátku novely je Jiřina bez oblečení, když se jde koupat. Poté si na sebe bere župan.

Oděv na ples je určen společenskými konvencemi: obléká si růžové šaty a během plesu má na sobě boty označené jako „plesové střevíčky“ (KnV: 118). I tyto šaty jsou předmětem hodnocení. Uvažuje o nich Samuel ve výše citované pasáži – ví, co bude mít jeho příbuzná na sobě ještě předtím, než ji uvidí. Hodnocení „pitomé růžové šaty“, které můžeme přisoudit personální perspektivě, se liší od toho, jak Samuel na plesu nahlíží na šaty jiných žen:

Z ženských toalet tam přecházely oči, prostíraly se v umělé záři jako svítivý, pohyblivý koberec. Začal se velice těšit na Irenu, na její večerní toaletu a na moudrou, unavenou duši v toaletě (KnV: 33).

Oblečení zřejmě (odkázání jsme přitom pouze na to, co vidí Jiřina) hodnotí též Irena: „Všimla si, že jí Hillmanka přejela zrakem po šatech a docela neznatelně se ušklíbla. Nenávidím tě, krávo!“ (KnV: 38). Krátce předtím Jiřina Irenu pozoruje a její oblečení hodnotí v kontrastu se svým: „Irena Hillmanová měla perfektní toaletu, takovou si ona prostě nemůže dovolit, k tělu a rafinovaně zavřenou jako jeptiška“ (KnV: 37). Jiřininy a Samuelovy úvahy i Irenino pozorování jsou tedy v souladu.

Jiřinino spodní prádlo ten večer tvoří „růžové kalhotky z nylonu a americká podprsenka od strýčka Joe z Ameriky“ (KnV: 8). Jsou to souladné motivy s celkovou atmosférou knihy, v níž většina postav vzhlíží k angloamerické

kultuře (avšak o Jiřině toto nevíme), i s výstavbou postavy. Importované prádlo tvoří kontrast ke způsobu, jak je Jiřina líčena. O těchto darech Jiřina uvažuje:

Blbci. Proč mi pořád cpou takovéhle dárky, které skoro žádná nemá? Proč pořád dělají jakoby nic, vždyť přece všichni vědí, všichni vidí (KnV: 8).

Když se Jiřina líčí na ples, opět se poměřuje s jinou ženou:

Odložila hřeben, načechrala si vlasy a bratranec [Samuel] upadl do tranzu. Dostala chuť ho vyhodit, ale neudělala nic. Sebrala z misky růžovou labutěnku a dala se do pudrování. Nora. Nora si pudruje i ramena, na plese mediků měla šaty se širokým dekoltem, bílá Nořina ramínka, vyrobená Joachimovými pro líbání (KnV: 18).

Péče o vzhled je poté tematizována také v kapitole odehrávající se na plesu, která je líčena ze Samuelovy perspektivy: „Pohlédl na Jiřinku, stála u zrcadla a zaměstnávala se marnými úkony, jimž ženské říkají ‚Půjdu se upravit‘. U ní marnými“ (KnV: 33).

O oblékání v jiných situacích se kromě scény, v níž Jiřina vzpomíná na své dětství („hejna holek, která táhnou v dětských sukních a s máminým šátkem“, KnV: 39), dozvídáme jen obecně na začátku novely. Zde Jiřina myslí na svatbu své přítelkyně Nory. Tehdy byla „celá růžová a nažehlená“ (KnV: 6). Po svatbě doma ve své posteli brečela, což je opět uvedeno v souvislosti s importovaným zbožím, a ještě zesíleno uvedením anglických slov (podrobených české deklinaci) a použitím kurzivy:

[...] mezi americkými *nail polishy* a *lipsticky* a mezi lahvemi *skin milku*, který jí byl houby platný, jí nepomáhal, z ní nemohl udělat filmovou Noru mládím zářící, povlečenou smetanovou kůží všude po těle (KnV: 6).

Tloušťka je tedy zcela dominantní pro to, jak Jiřina vypadá, ať už jde o popis, dívčino pozorování i sebereflexi či perspektivu jiných postav.

Alena Přibáňová nad původní strojopisnou verzí novely, datovanou do jara 1950, konstatuje, že Jiřina není tlustá, ale naopak „nezdravě hubená“. O Jiřině v této verzi například zaznívá, že je „jako z Buchenwaldu“ (PŘIBÁŇOVÁ 2013: 562, citována 7. strana nepaginovaného strojopisu); podobně ve strojopise závidí Jiřina Ireně její macatost, v knize jí vadí její hubené tělo (v publikovaném vydání KnV: 61).

V roce 1957 nakladatelství Československý spisovatel zvažovalo vydání této novely. V neautorizovaném cenzurním opise z tohoto roku<sup>20</sup> již Jiřinu trápí tloušťka. Přibáňová tuto změnu vysvětluje proměnou estetických měřítek, tedy tím, že na hubenost bylo v době vzniku strojopisu, tedy v časech po druhé světové válce, nahlíženo jinak. Jmenuje povídku Stínohra, podle datace napsanou v roce 1950, v níž Danny Smiřický jako ich-formový vypravěč o jedné ženské postavě jako negativní charakteristiku uvádí právě to, že je hubená: „Bibiána, to měl člověk pod rukou věčně nějakou kost, pánev, kostrč nebo jinou, a vůbec žádný pocit“ (ŠKVORECKÝ 1994: 150). Je však třeba doplnit, že proměna estetických měřítek se vztahuje na dobu zvažovaného (1957) a reálného publikování (1967), a ne na dobu, kdy se příběh odehrává – ta totiž zůstala téměř nezměněna (ve strojopise 1950, v publikované verzi o rok dřív, 1949).

Nejsme schopni určit, proč ke změně opravdu došlo, a ani to není předmětem naší práce. Tloušťka je nicméně v publikované verzi v souladu s její neohrabaností (neestetická chůze, nehoda na konci novely) a souzní s jejím rodinným původem a konotacemi, jež může vzbuzovat (dcera statkářova).

#### 4.6 Dílčí závěr

Vzhled všech čtyř ženských postav, jimž věnujeme pozornost, je podstatný pro jejich modelaci. Ve všech případech se alespoň nějaké informace o fyziognomii dívek dozvídáme hned, jak se poprvé objevují na scéně v aktuálním ději, resp. když Danny Smiřický poprvé vzpomíná na Lízu Hartlovou. Poté však popisy zaznívají znovu. Je to v rozporu s tvrzením Daniely Hodrové, která – jako

---

<sup>20</sup> Josef Škvorecký genezi prózy komentuje v *Samožerbachu* (ŠKVORECKÝ 1997: 49 a 176). O publikační historii *Konce nylonového věku*, který v roce 1957 nebyl doporučen k vydání a místo *Konce* byli nakonec publikováni *Zbabělci*, píše Petr Šámal v *Dějínách a současnosti* (ŠÁMAL: 2011) a tématu se věnuje též v kapitole knihy *V obecném zájmu* (ŠÁMAL: 2015).

prototypickou situaci – uvádí, že se právě popisy těla objevují zpravidla jen jednou (HODROVÁ 2001: 519). Četnost však svědčí o důležitost těchto popisů.

V prózách vyprávěných v první osobě singuláru zaznívá popis především na základě pozorování vypravěče – jde o popis těla oblečeného a v případě Lišky i o tělo zcela nahé. Nahé tělo Lízy Hartlové se objevuje v Dannyho představách. Vyprávění ve třetí osobě, užitě v *Konci nylonového věku* a kombinující autorskou a personální vyprávěcí situaci, umožňuje popisovat tělo Jiřiny Kočandrlové variovane. Kromě pasáží autorského vyprávění se o něm dozvídáme díky mnohým sebepozorováním a sebereflexím i úvahám jiných postav. Hodnocení Jiřinina vzhledu jinými postavami je přitom s dívčínými vlastními názory v souladu.

Dannyové a redaktor hodnotí vzhled postav rovněž, a to pozitivně, po ženských postavách navíc touží. Jiřina oproti tomu vyznívá jako postava neatraktivní.

S ohledem na sexuální (ne)atraktivitu postav jsou často zmiňována jejich ňadra. Je-li řeč o Lišce, uváděna jsou také jako prsy, kozičky a polokoule, Jiřinina ňadra jsou přirovnávána k bochníkům čerstvého chleba. Různou roli sehrávají oči.<sup>21</sup> U Emöke a Lišky opakovaně čteme (o Jiřině s menší frekvencí), jak se tyto dívky v určitou chvíli dívaly, čímž dochází k vyjevení jejich postojů. V případě Lízy jde o oči „jako takové“, její (zelené) oči Danny opakovaně uvádí jako jednu z Lízinych charakteristik.

V popisech Lízy jako jediné ze čtyř žen nejsou nikdy uváděny vlasy. Právě popisy vlasů ovšem umožňují poukázat na lexikální provázanost Škvoreckého próz. Vlasy označené jako vykartáčované má totiž Emöke (E: 11), Liška (opakovaně), ale i ženské postavy, jimž pozornost nevěnujeme: Renáta je v *Konci nylonového věku* podána jako dívka „s vždycky vykartáčovanými vlasy z leštěného ebenu“ (KnV: 97) a v téže próze si Irena Hillmanové, chystajíc se na ples, kartáčuje vlasy (KnV: 23). Když si Danny v povídce Stínohra domlouvá schůzku s Dášou, sleduje z telefonní budky „ujíždějící tramvaje, vevnitř celé

---

<sup>21</sup> O tom, jaká přirovnání jsou ve Škvoreckého prózách použita při popisech očí, píše ve své diplomové práci Klára Čermáková (ČERMÁKOVÁ 2007: 26–27).



zlaté ve večerní tmě a naložené tmavýma a blond hlavama holek s gloriolami vykartáčovaných vlasů, interesantně půvabnýma z povzdálí“ (L: 143).

U postav hodnocených jako atraktivní jejich oblečení alespoň v některou situaci souzní s jejich vzhledem, zdůrazňujíc krásu jejich těla (např. Líza v županu, Emöke v letních šatech, Liška v tričku bez podprsenky). U Lišky zmínek o oblečení nacházíme největší množství a její oblékání je také nejvíc variované, a to včetně oblečení jako „kostýmu“ pro určitou situaci. Částečně jako kostým můžeme vnímat taktéž oblečení Jiřiny Kočandrlové, určené tím, že má na sobě během plesu společenské šaty. I v jejím případě je oblečení v souladu s její fyziognomií, byť jde o soulad negativní – její „bratranec“ Samuel a zřejmě také Irena hodnotí její šaty kriticky. Naopak v nesouladu s Jiřininým tělem je její spodní prádlo.

Rovněž o oblékání se dozvídáme v prózách psaných v první osobě, když vypravěč dívky pozoruje, v případě Dannyho z *Tří příběhů* také v situacích, kdy si Lízino oblečení vybavuje. O Jiřinině oblékání víme z jejích sebereflexivních úvah nebo z prezentace Samuelových myšlenek.

Oblečení ani vzhled však příliš nejsou tématem komunikace mezi postavami. Redaktor Emöke cituje blues, v němž mj. zmiňuje (její?) ouško; o Líze Danny v povídce Špinavý, krutý svět píše: „Záleželo jí na tom, aby dostávala každý den dopis, abych, když jsem s ní, nemluvil o ničem jiném než o tom, jak je krásná a chytrá a jak ji miluju“ (L: 173); doktor Gellen se o Lišce vyjadřuje slovy: „Docela pěkná kozička to byla, pokud se pamatuju“ (M: 56). Chybí ovšem zachycení rozhovorů o vzhledu přímo s ženskými postavami jako například v *Prima sezóně* nebo dialogy s jinými postavami.

V prózách podávaných v první osobě jsme tudíž odkázáni na perspektivu vypravěče. Dannyové ani redaktor se sice při podávání informací neukazují jako nespolehliví, ale jejich pohled je ovlivněn zájmem o dané dívky. Nemůžeme říci, jak hodnotí vzhled jiné postavy; z textů pouze víme, že ich-formoví vypravěči nejsou jediná mužská postava, jež o ně jeví zájem – učitel se pokouší oslovovat Emöke, Líza má manžela a další (potenciální) partnery, Liška má zřejmě několik milenců.

## 5. Jméno, původ, zázemí

### 5.1 Teoretická východiska

Odborné texty shodně konstatují důležitost jména postav literárních textů. Jméno patří k těm prostředkům výstavby postavy, které „se vracejí“ (HODROVÁ 2001: 519), tedy objevují opakovaně. Jak poukazuje Bohumil Fořt, „vlastní jména především umožňují velice ekonomický způsob odkazování v rámci jednoho narativního díla“ (FOŘT 2008: 73).

Karel Hausenblas si všímá, že v Šimáčkově próze *Lívanečky slečny Rózy* je postava profesora Harapáta, jíž věnuje ve svém rozboru pozornost, hned na začátku uvedena svým příjmením. V jiném textu Hausenblas uvádí příklad z prózy Karla Václava Raise, kdy příjmení poprvé zazní, až když se postava, už uvedená do děje, představuje jiné postavě (HAUSENBLAS 1996: 196). Jméno může na druhou stranu poprvé zaznít už v názvu díla, jak podotýkají Karel Hausenblas i Daniela Hodrová. Hausenblas navíc ukazuje, že v názvu může být kromě jména obsažena první charakteristika postavy (*dobrý* voják Švejk).

Jména dělí Hodrová na historická, neutrální, mluvící, redukci a bezejmennost; pořadí demonstruje směr odreálnění, literarizace (HODROVÁ 2001: 599). Pro náš materiál jsou ovšem relevantní jen kategorie jmen neutrálních, mluvících a rovněž redukce jmen, chápeme-li tímto termínem jména neúplná, omezená například jen na křestní jméno, o čemž autorka píše později (HODROVÁ 2001: 608).

Alena Macurová v souvislosti s označováním postav *Rozmarného léta* sleduje, zda jsou postavy (ať už v pásmu vypravěče či v promluvách jiných postav) pojmenovávány apelativy, nebo vlastními jmény.

V kapitole věnujeme pozornost také původu a minulosti postav a jejich zázemí. Sledujeme, jak se tyto informace dozvídáme a zda tyto faktory ovlivňují jednání postav. Zohledňujeme, z jakého prostředí postavy pocházejí, neboť podle Tomáše Kubíčka prostředí „může sloužit pro nepřímé osvětlení charakteru postavy“ (KUBÍČEK – HRABAL – BÍLEK 2013: 70); a akcentujeme též Kubíčkovu kategorii sociálního prostředí, tedy to, jakou pozici v sociálním systému daná postava zastává.

## 5.2 Ta dívka Emöke

Dívčino křestní jméno nezazní hned, jakmile se tato postava objeví poprvé na scéně, ale až o pár stránek později v rámci scény, v níž spolu během výletu do poutního místa Mariatal hovoří redaktor, další účastník pobytu – učitel – a Emöke. Delší pasáž uvádíme pro zachycení toho, co a jak se v dané scéně o Emöke dozvídáme:

Když jsem se vdala, řekla, a učitel, který do té chvíle šel zase mlčky a žvýkal novou travinu, procitl ze stuporu pitomců a řekl: „Vy jste vdaná?“ Ne, řekla ona. Jsem vdova. Ale když jsem byla vdaná, naučila jsem se věřit. Váš manžel byl zbožný? zeptal jsem se. Zavrtěla hlavou. Ne, řekla, on byl velmi fyzický, neměl v sobě vůbec nic z psychického člověka. „Tak to jste mladá vdova, co?“ řekl učitel. „A vdala byste se znova?“ Ne, řekla Emöke (jmenovala se Emöke, byla to Maďarka, její otec, poštovní úředník, byl po záboru jižních slovenských okresů přeložen do Košic a jmenován poštmistrem, udělal tedy kariéru, na kterou celý život čekal, stal se z něho pán a začal panský žít, s pianem, salónem, s dcerou na gymnasiu se soukromými hodinami francouzštiny). Já se už nikdy nevdám. Proč jste tak rozhodnutá, zeptal jsem se (E: 13–14).

Zopakování křestního jména v závorce – a ještě ve formulaci „jmenovala se“ – poté, co už zaznělo za *verbem dicendi*, podtrhuje „vyprávěnost“ novely. Redaktor při reprodukci daného dialogu již ví, jak se Emöke jmenuje, ačkoliv její křestní jméno v novele dosud neuvedl. Vsuvka v závorce, která dívčinu promluvu v nezačaté přímé řeči „přerušuje“, tak aktuální dění doplňuje.

Jméno předtím zaznívá už v názvu novely. Přímo z textu novely – bez dřívější znalosti děje nebo kritické či literárněhistorické recepce – však nejde odvodit, že Emöke je právě dívčino jméno, dokud se to nedozvíme od vypravěče. Význam nese i slovo „legenda“ v názvu prózy, související s rozporností postavy, na kterou poukazujeme v kapitole o dívčině jednání.

Příjmení Emöke uvedeno není, což odpovídá „univerzálnějšímu“ ladění této prózy (např. neuvedené jméno vypravěčovo i učitelovo nebo místo rekreace označené pouze iniciálou K.) ve srovnání s jinými Škvoreckého texty. Sam Solecki v souvislosti s absencí jmen hovoří o tom, že tak lze postavy vnímat jako

individua i jako typy; uvedení křestního jména u Emöke činí postavu jedinečnou (SOLECKI 1990: 86).

Informace o národnosti zaznívá v citovaném úseku podruhé, předtím je zmíněna totožně („byla to Maďarka“, E: 12) v souvislosti s řečí postavy (podrobněji v kpt. 7.2) a národnost je reflektována v textu i dále. Maďarský původ se podílí na tom, že se dívka ve vypravěčově perspektivě odlišuje od jiných postav. Týká se to rovněž přirozenosti jejího chování v pasážích, v nichž ona poslouchá hudbu, zpívá a tancuje, a vypravěč zde na její jinakost hledí pozitivně. Její národnost je ovšem nahlížena také jako prvek cizorodý, komplikující. Je to patrné z hodnocení zájmu jejího zesnulého manžela („nevadilo mu, že je Maďarka“, E: 20) i z vypravěčova uvažování o ní, v němž národnost zaznívá dvakrát:

[...] ona, hezká, dosud mladá, s jedním dítětem, Maďarka, a tedy bytost poměrně nová, poměrně neznámá, ale zase přece jen dost stará, bylo jí osmadvacet, s dítětem, to by znamenalo zcela jinou ekonomii, a cizí, Maďarka [...] (E: 35–36).

Pasáž je zároveň jediné místo, v němž konkrétně zaznívá dívčin aktuální věk. Při reprodukování rodinné historie po druhé světové válce se dozvídáme, že tehdy Emöke navštěvovala sextu maďarského gymnázia. Zohlednění obou informací umožňuje děj novely zasadit zhruba do poloviny padesátých let.

Další informace o historii dívčiny rodiny sděluje redaktor na základě jejího vyprávění svým hodnotícím pohledem:

Vyprávěla mi [Emöke] ten příběh, tu legendu. Byla jako z kalendáře, jako příběhy, které prý svěřovaly prostitutky zákazníkům v nevěstincích, o mládí v šlechtických domech, o pádu a zchudnutí a žalostném prodeji vlastního těla (E: 19).

Po válce byla rodina v tíživé situaci. Emöke se kvůli rodině provdala za bohatého muže. V manželství se jim narodila dcera, tyranský muž zemřel při pokusu o útěk do Rakouska po politických změnách února 1948. Ještě za

manželova života poznala jiného muže, který se podílel na jejím duchovním rozvoji; ten později zemřel na tuberkulózu.

Dozvídáme se též, že Emöke žije v Košicích s dcerou, jejíž věk je pouze obecně naznačen („s malou dcerkou“), rodiče již zemřeli. Pracuje jako úřednice, naučivši se účetnictví, „a je dobrou účetní“ (E: 21). Zda hodnocení výkonu profese pochází od Emöke a redaktor jej jen reprodukuje, nebo se jedná o vypravěčovo vlastní hodnocení, z textu soudit nelze. Profese Emöke více specifikována není, pouze v hovoru o černošské hudbě zmiňuje svého kolegu za užití obratu „u nás v kanceláři“ (E: 29).

### **5.3 Líza, Líza, Líza, Lízinka**

Křestní jméno Líza zaznívá poprvé na začátku povídky Zákony džungle, v níž ich-formový vypravěč Danny popisuje svoji aktuální životní situaci, kdy musí působit jako učitel na měšťanské škole v Broumově: „Byl jsem pořád jenom jako nastěhovaný ve vlastním těle, které tu stálo daleko od Prahy a Kobyliš a od Lízy [...]“ (L: 89).

Když Danny na Lízu myslí nebo když ji jednou ve svých myšlenkách oslovuje, používá rovněž deminutivní podobu Lízinka. Podoba Líza i Lízinka se objevuje též, když Danny na gramofonové desce poslouchá píseň Joe Turner Blues. Melodické opakování jména tu způsobuje, že Dannyho myšlenky souzní s textem poslouchané písně: „Výsměšný a melancholický hlas začal zpívat. Líza. Líza. Líza. Lízinka. Miláček, slunce, duše, univerzálie, proč se mnou nechce spát, proč si mě nemůže vzít“ (L: 113).

V emotivní situaci Danny touží na Lízu „zařvat ty svině“ a v duchu si říká opakované „svině, svině, svině“ (L: 138), i v jiné situaci ve svých myšlenkách uvádí „Líza, ta svině“ (L: 172).

V povídce Epilog s dcerou boží užívá Danny pojmenování, které se dostalo do názvu příběhu – Lízu označuje jako „dceru boží“. Označení, jehož autorem je zřejmě Danny, vyznívá ironicky, neboť zohledňuje Lízinu povahu – dívka se řídí vlastním „katechismem“, tedy takovými pravidly mezilidského jednání, jež ona považuje pro sebe za prospěšná.

Z uvedených pojmenování je nejčastější podoba Líza, kterou používá i dívka Jana z povídky Špinavý, krutý svět.

Robert manželku na konci Epilogu o dceři boží oslovuje „Lízo“. O své ženě hovoří při setkání s Dannym ve Špinavém, krutém světě. V těchto jeho promluvách ovšem Lízino jméno nepadá ani jednou; nevyjádřený podmět nebo osobní zájmeno („jí“, „ona“) vystihují odstup, který Robert v aktuálním rozpoložení k manželce pociťuje:

Řekl [Robert], že je to tak, už prý opravdu končí, a pak spustil obvyklou tirádu. Přiznala se mi, že byla s Borůvkou celou noc nahá v posteli, řekl. A co? řekl jsem. Řekl jí, že se absolutně ovládá, ten blbec, řekl Robert. [...] No tak to se ještě nic nestalo, člověče, řekl jsem. Tys jí taky zahnul s tou ženskou tenkrát v Milovicích, s tou Venuší, na vojně, pamatuješ se? Však já ne kvůli tomu, řekl, tím tomu jenom nasadila korunu. Ale ona není jednu noc doma, lítá bůhví kde, když se jí člověk zeptá, kam jde nebo kde byla, odsekne Co je ti do toho, já jsem svobodnej člověk. Kousek ženský něhy v ní není, trochu pozornosti, trochu zájmu o člověka. Jsem jí tak dokonale egál, to ani nevíš. Nepamatuju se, kdy bylo uklizeno. Aby někdy udělala třeba večeři, o tom už vůbec nemluví. Nejde mi o večeři, jde mi o to, aby jednou zůstala doma, abych s ní moh posedět, napít se třeba horkýho vína, jít brzy spát. Ale tohle – mě to ničí, člověče. Pořád na ni někde čekám a čekám, a nakonec přijde místo v pět v deset, anebo vůbec ne (L: 180–181).

„Oficiální“ podoba křestního jména nezaznívá ani v jedné z povídek oddílu *Tři příběhy a epilog o Líze a mladém Wertherovi*. Předpoklad, že nejde o úřední podobu křestního jména, zakládáme na tom, jak vypravěč – sám oslovovaný „Danny“ a nikoliv „Daniel“ – píše o jiných postavách, například o Dáše ze Stínohry nebo o několika lidech z pražské komunity přátel ve Špinavém, krutém světě (o některých naopak uvádí jen příjmení). Dívka podobných vlastností a podobného zázemí, jako má Líza ve *Třech příbězích*, navíc vystupuje i v jiných prózách Josefa Škvoreckého. Pojmenována je též jako Líza a/nebo Lizeta a její křestní jméno je uváděno jako Ludmila (viz 8.2.1).

Lízino příjmení poprvé zaznívá v povídce Stínohra, když je Danny u ní a jejího manžela na návštěvě. Píše, jak „viděl [...] před sebou najednou ne Lizu, ale šťastné, vážené a spořádané manžele Hartlovy, zabořené jeden do druhého,

žijící svůj zdvojený život“ (L: 139). Ve Špinavém, krutém světě je Dannym při úvahách o Líze její manžel označen jako „idiot Robert Hartl“. Jako Hartla svého chotě v této povídce označuje též Líza, což je zřejmě způsobeno už nastíněnou vypjatou situací, v níž se její manželství nachází.

Lízín muž Robert je zmiňován hned na začátku povídky *Zákony džungle*. Z pasáže je patrné, že jde o jejího partnera: „[...] marně se pokoušela rozřešit logicky nerozřešitelný problém věrnosti a lásky, věrnosti k Robertovi a lásky ke mně“ (L: 90). Teprve posléze zjistíme, že jde o jejího chotě, když Danny píše o Lízíně manželské věrnosti. V *Zákonech džungle* Danny také vzpomíná:

[...] na Lízino vyprávění, na její historky o něm [Robertovi], jak se seznámili, jak se jí líbil, jak ji oslovil, jak spolu byli, jak mu odjeli rodiče a ona se doma vymluvila, že jde s Bibiánou na výlet, a zůstala s ním ty čtyři dny v jeho bytě, jak spolu jeli poprvé na prázdniny a on na ni čekal na nádraží, jak mu řekla, že bude mít dítě a dívala se na něj, jak sedí plný starostí na lávce, ale chtěl si ji vzít, a jak mu potom řekla, že to není pravda. Jak zachovávali čistotu kvůli páteru Pavlovi a jak to potom už nemohli vydržet. Jak se rozešli a nakonec ona k němu zas přilezla. Jak od ní odešel a ona si v duchu úpěnlivě říkala Roby, přijď! Roby! Roby, Přijď! A pak šla za ním a viděla ho celého zničeného sedět na plotě a šla k němu a prosila ho, aby se nezlobil (L: 114).

Intimní sblížení Lízy a Roberta je stručněji podáno ještě jednou v povídce *Stínohra*. „Konečně, oč víc [peněz] do ní nacpal on [Robert]?“ klade si Danny otázku, načež píše: „Spíš mín. Spíš skoro nic, když se s ním poprvé vyspala“ (L: 139). Ze dvou zmínek ve *Stínohře* také víme o tom, že si Danny na Lízíně svatbě „uhnul otravu alkoholem z důvodů zcela zřejmých“ (L: 139), resp. že „se ožral na Lízíně svatbě“ (L: 161).

O svém seznámení s Lízou v pražské cukrárně *Myšák* píše Danny až v *Epilogu s dcerou boží* (ps. 1956). V povídkách *Zákony džungle* a *Stínohra* (obě ps. 1950) pouze uvádí, jak dlouho se spolu znají. V *Zákonech* rok a půl, ve *Stínohře* dva a půl roku.

Z první zmínky o pražské čtvrti *Kobylisy*, kterou jsme uvedli na začátku této podkapitoly, ještě není patrné, že jde o místo, kde Líza žije. To je zřejmé, až když

Danny vzpomíná, jak pravidelně „ujížděl v trojce ke Kobylisům a dělal na Lízu její oblíbený ušlechtilý a moudře trpící obličej“ (L: 90). Kobylisy jako místo, kde Líza bydlí, jsou uváděny opakovaně, ale při líčení návštěvy u Hartlů doma na začátku povídky Stínohra a při zmínce o „secesním domě“ v Epilogu čtvrt jmenována není.

Z Dannyho vyprávění je patrné, že prostředí Prahy je pro Lízu určující. Když je v broumovském klášteře, uvažuje takto:

Líza by se mnou do těchhle mrazivých pekel netáhla, Líza zvyklá na Prahu, na Bergera,<sup>22</sup> na neóny a biografy a kobylické stráně a nanejvýš na nějaké prázdninové výletní dobrodružné nepohodlí (L: 104).

Informace o Lízinych příbuzných se neobjevují, až na pasáž, v níž Danny vzpomíná, jak Lízu „doprovázel k její tetce na Vinohrady“ (L: 150).

Lízín věk uveden není a ani jej nemůžeme odvodit ze zmínek například o jejím dětství, vzdělání nebo o osudech během druhé světové války,<sup>23</sup> neboť ty v povídkách chybějí. Můžeme pouze odvozovat, že bude podobně stará jako Danny, který o sobě v povídce Špinavý, krutý svět uvádí, že je mu třicet let. Zdůrazněme však, že povídky Epilog, Zákony džungle a Stínohra se odehrávají dříve než děj povídky Špinavý, krutý svět, což je patrné nejen z chronologie Dannyho života a vývoje jeho „známosti“ s Lízou, ale též z náznaků společensko-politické situace v Zákonech a Stínohře.

Zatímco u jiných postav je alespoň naznačen druh jejich obživy či možná přivýdělnku – „A její manžel Robert sedí u psacího stolu na protější straně pokoje a něco píše pro rozhlas, nějakou blbost, protože nic jiného Robert nepíše“ (L: 107) –, o Líze žádné takové informace nemáme.

Nejde ovšem říct, že by tato postava vyznívala „tajuplně“ jako například titulní hrdinka z *Legendy Emöke*. Je-li řeč o Líze, v textu totiž dominují

---

<sup>22</sup> Kromě této pasáže a zmínky o seznámení u Myšáka zmiňuje Danny pražské podniky v souvislosti s Lízou ještě v povídce Stínohra, když píše o darech, které Líze věnoval, a účtech, jež za ni zaplatil: „[...] musely se však připočítat účty u Myšáka, u Bergera a ve Vagónu a v Slovanském domě a odjinud [...]“ (L: 139). Srov. též s tím, že Danny z *Miráklu* se v roce 1955 setkává s Liškou právě v kavárně Myšák.

<sup>23</sup> Naznačeny jsou například válečné osudy jiné postavy, Jany z povídky Špinavý, krutý svět.



informace o tom, jak po ní Danny fyzicky touží nebo jak na okamžiky strávené s ní vzpomíná.

#### 5.4 Pochybná rusálka Liška

V líčení Dannyho první vyučovací hodiny na kostelecké škole, které jsme již zmínili, si můžeme rovněž povšimnout prvku, jenž je zásadní pro kompozici románu (a jejž jsme již naznačili).

Před svoji první třídu, neobyčejně prsatou smečku mladých samiček, jsem sestoupil jako na dno černého zoufalství. Bylo předjaří, a holky v třetím ročníku seděly v přiléhavých tričkách. Napadlo mi, že asi předtím měly tělocvik; teprve mnohem později mi Liška prozradila, že trička byl záměr a panenskými kozičkami jsem měl být uveden do rozpaků, rozohněn či jinak vyzkoušen ve svém kanectví (M: 14).

Časové určení „teprve mnohem později“ ukazuje, z jaké perspektivy je *Mirákl* vyprávěn. Román se odehrává ve více paralelních časových rovinách, kde jako dominantní můžeme označit ty zasazené do let 1949 a 1968–1970. Smiřický ovšem ani v rámci jednotlivých rovin nevypráví chronologicky, ale rovněž na přeskáčku. Nadto se v celé knize opakovaně objevuje pohled akcentující časovou perspektivu „kdysi“ vs. „později“, jak ukazuje citované příslovečné určení času „teprve mnohem později“ – konkrétní pasáže se v *Miráklu* nevypráví pouze s vědomím informací, zkušeností atd. nabitých ich-formovým vypravěčem pouze do dané chvíle, nýbrž mnohdy i se zohledněním toho, co se stalo později. Sledujeme-li, jak je postavy Lišky utvářena, je třeba mít obojí na paměti.

Krom toho Danny-vypravěč pracuje s tím, kdy, jak a jestli vůbec nejruznější informace uvede. V krátkém úseku textu to lze vidět na tom, jak je postava uvedena na scénu. Výše citovaná pasáž je vůbec první, v níž je tato postava zmíněna. Ze sdělení „teprve mnohem později mi Liška prozradila“ přitom nelze jednoznačně určit, že Liška byla hodině přítomna. Až o pár řádek níže následuje popis dívky, která chtěla jít na toaletu. Za dalších pár řádek jsme teprve utvrzeni v tom, že jde právě o ni.

Zvláštní pozornost věnujeme dívčině přezdívce a křestnímu jménu a příjmení: Z popisu postavy je patrné, že je přezdívka odvozena z jejího vzhledu a povahových vlastností. Ačkoliv ale Smiřický toto pojmenování tematizuje slovy „Liška – ta přezdívka byla něco jako láska na první pohled“ (M: 15) a píše o ní především takto a rovněž ji mj. takto oslovuje, nejde s jistotou určit, zda právě on přezdítku vymyslel.<sup>24</sup> Přezdívka je nicméně pro tuto postavu – z pohledu toho, jak se o ní mluví v *Miráklu* i jak ji reflektuje odborná literatura<sup>25</sup> – podstatnější/charakterističtější než jméno a příjmení.

Pro četbu románu ani není podstatné znát od začátku Liščino občanské jméno. Stojí však za pozornost, že je Danny neuvádí okamžitě coby základní informaci, když se postava poprvé objeví na scéně; jako její učitel ho jistě musel znát od začátku. Dozvíme se je jakoby mimochodem až v situacích, v nichž křestní jméno či příjmení přirozeně zazní v rámci dialogu:<sup>26</sup> Její křestní jméno je poprvé řečeno až v pasáži, kdy ji Danny v soukromém hovoru oslovuje deminutivní podobou „Hele, Vlastičko“ (M: 36), předtím ji v rámci školní výuky oslovuje příjmením Kožíšková (M: 23).

Jiná referenční označení Lišky, jež se používají v pásmu vyprávění, jsou méně frekventovaná. Odkazují na profesní vztah Dannyho s Liškou („moje žákyně“), jeho osobní vztah s ní („moje milá“) nebo na Liščin vzhled („rusálka“). Označení rusálka zaznívá poprvé v první části první kapitoly, zasazené do roku 1970: „Svazek paprsků slunečního světla spojil jako po lineálu ocelový mrak s mystickým rybníčkem, kde se před jedenadvaceti lety koupala pochybná rusálka“ (M: 13). Objevuje se tedy v pasáži, kdy přímo z textu románu ještě není

---

<sup>24</sup> Užívání přezdívky se nicméně pojí s Dannym, s jeho pásmem vyprávění a s jeho promluvami. Srov. Dannyho rozhovor s šachistou Bukavcem, kdy se spontánně reaguje Danny ptá „S Liškou?“, na což Bukavec říká: „Ne. S Kožíškovou“ (M: 188).

<sup>25</sup> Kosková zmiňuje Lišku jednou, a to pouze při užití přídatného jména přivlastňovacího „Liščina dědečka“ (KOSKOVÁ 2004: 118). Trenský používá přezdívku Liška a občanské jméno uvádí jedinkrát při první zmínce, a nadto špatně jako Věra Procházková (TRENSKÝ 1995: 66; chyba je i v anglickém originále TRENSKÝ 1991: 47).

<sup>26</sup> Podobný postup nacházíme ve Škvoreckého díle i jinde: Ve třetí z dvanácti povídek knihy *Smutek poručíka Borůvky* se poprvé objevuje žena zaměstnaná u Veřejné bezpečnosti a v erformovém vyprávění označovaná jako „příslušnice“ nebo „příslušnice s drdólem“. Až v poslední povídce ji její kolega poručík Borůvka poprvé oslovuje křestním jménem Eva (ŠKVORECKÝ 2007: 291) a teprve z této promluvy se čtenáři jméno postavy dozvídají.

zřejmé, na koho odkazuje. Než dojde k popisu scény v rybníku (ozřejmující aluzi na slovanskou mytologickou postavu), zazní ještě jednou.

Princip postupného sdělování je využit také při základní charakteristice Liščina rodinného původu. V průběhu četby zjistíme, že Liška je sirotek a vyrůstala se svým dědečkem nedaleko Kostelce a v době studia na sociální škole bydlí na kosteleckém internátě.

Z těchto životopisných informací zazní jako první, že Liška je sirotek. Jde o dialog Lišky s Dannym; zdůrazněme, že v pasáži odehrávající se v roce 1955:

„Stejně,“ řekla, „dyž to člověk uváží, to ani není samo sebou, jaký já měla štígro na katolíky. Dyž se uváží, že mě, chudýho sirotka, jeden katolík zkazí a druhý mi udělá fakana –“ (M: 57).

Skutečnost, že je sirotek, Liška v rozhovoru dále nerozvádí, a Danny na ni nijak nereaguje ani ji nevysvětluje v pásmu vyprávěče. Skutečnost, že je Liška sirotek, poté zazní opět z jejích úst, tentokrát v pasáži zasazené do roku 1949. „Vlastně by tě třeba i zašili, ponivač já sem sirotek“ (M: 99), říká Liška Dannymu, aniž by on tuto skutečnost opět jakkoliv komentoval.

Informace o internátě se nejprve objevuje bez bližšího určení v jiném rozhovoru Dannyho a Lišky (M: 174). O šedesát stránek později Danny a šachista Bukavec vyzvedávají Lišku právě před budovou internátu (M: 234).

O Liščině dědečkovi se dozvídáme v dalším z dialogů Dannyho a Lišky. V citované ukázce promlouvá jako první Liška:

„Ale dyť to sou takoví parchanti!“

„Kdo?“

„No komunisti!“

Tak ostré třídní předsudky u tak chudého sirotka mě překvapily.

„Víš, co dělaj za naschvály dědovi, že nechce vstoupit do družstva? Nevíš! Koukni, profásku! Pojedem v sobotu k dědovi, jo?“

Opět jsem přislíbil návštěvu u jejího pohádkového dědečka, jenž, zdálo se, byl jedinou osobou, kterou bez výhrad milovala, a pokusil jsem se poněkud ji poučit o zásadách třídního boje (M: 177).

Příslovce „opět“, jímž začíná poslední odstavec z citované ukázky, signalizuje, že Danny v té době již musel o Liščině dědečkovi vědět. V próze je to však první zmínka o něm a jedinou jeho charakteristikou je adjektivum „pohádkového“. Čím je dědeček „pohádkový“, lze přitom pochopit až z pasáže umístěné v próze zhruba o dvě stě stran dál.

V rozhovoru šachisty Bukavce s Dannym zazní bližší vysvětlení toho, že je Liška sirotek. Oproti rozhovorům s Liškou nejde o zmínky jakoby mimochodem, když se na dané téma v průběhu hovoru přirozeně stočí řeč, ale o cílenou Bukavcovu otázku na Liščin původ:

„Co je to za holku?“

„Jak to myslíš? Jestli je hezká?“

„Ne. Jak se učí. Jestli nemá otce profesora nebo inženýra nebo něco?“

„To nevím,“ pravil jsem vyhýbavě, „protože ona o něm sama taky nic neví. Podle ústního podání to byl cirkusák. Kožíšková je nemanželská, víš? A matka jí umřela při porodu“ (M: 187).

Až za polovinou románu Danny v pásmu vyprávěče rozvádí informace o Lišce a jejím domovu. Úsek stojí za pozornost rovněž proto, že je příkladem, jak se v *Miráklu* někdy volně přechází z jedné časové roviny do jiné. V pasáži odehrávající se krátce po 21. srpnu 1968 Danny líčí, jak s kamarádovou manželkou a jejími dětmi v automobilu opustil území okupovaného Československa. Už na území tehdejšího západního Německa (které zde není explicitně zmíněno, ale je to zřejmé z logiky děje) zastavují a lyrická pasáž líčící noc a les plynule přechází do vystižení obdobné atmosféry noci u Liščina dědečka:

Silnice rozdělovala koruny stromů nahoře paralelním hvězdným protějškem a krásná srpnová obloha zářila jako sametový ubrus, po němž někdo rozházel skleněné brilliantky. Ležel jsem vedle Lišky, na úzké posteli v podkrovní komůrce u jejího dědy a otevřeným malinkým okýnkem házela na nás noc všechny své efekty: hvězdy neskryté za smogem, vůni jabloní v dědově sadu, vůni křížal na půdě, vůni starého dřeva všude kolem naší dřevěné postele, vůni obrovské, červenobíle pruhované duchny z husího peří, vůni materiďoušky z prádelníku,

mechovou vůni doškové střechy a zvláštní, odzbrojující nepochopitelně lahodnou vůni hnojiště, na němž se pach kravinců neznatelně měnil ve vůni chleba, a vůni mladého těla, Lišky, kostelecké kouzelnice, vůni letní noci na chalupě v orlickém podhůří (M: 382).

Po tomto souvětí je text oddělen volným řádkem (nikoliv hvězdičkou, jak je charakteristické pro tuto kapitolu; popřípadě číslem části) a následuje popis návštěvy u Liščina dědečka v roce 1949.<sup>27</sup> V pásmu vyprávění Danny vysvětluje, že „tady Liška, neuvěřitelně, žila od chvíle, kdy ji sem děda dovezl od mrtvé matky z porodnice, až do dne, kdy se nastěhovala do kosteleckého internátu, protože do obecné školy a do měšťanky chodila pěšky přes kopec do sedm kilometrů vzdáleného Machova. Sem se také vracela o víkendech“<sup>28</sup> (M: 382).

Pasáž je pro výstavbu postavy podstatná i kvůli tomu, že Danny v kontrastu s dědečkovou „chaloupkou“, ozřejmující jeho „pohádkovost“, uvádí, jak vnímal Lišku:

Pro mě byla Liška spojená se žlutým tričkem, teniskami, modrou mašlí ve vlasech a s rokokovým internátem, kde místo krucifixů rozvěsili barvotiskové portréty Stalina, Gottwalda a s ním sešvagřených pohlavárů (M: 382).

Jak je patrné z návštěvy u Liščina dědečka, Liška dokáže Dannyho překvapit. Danny o ní od začátku svého pedagogického působení v Kostelci neví všechno, což prokážeme dále též na tom, jak Dannyho žákyně v *Mirácku* jedná. Zopakovat musíme, že je v tomto románu použito nechronologické vyprávění s více rovinami a postupné sdělování informací. To vše je zde ve vzájemném napětí. Když Danny poprvé vidí Lišku během své první hodiny, neuvede v pásmu vyprávění její občanské jméno a/nebo nastínění rodinného původu, jak by se podle literárních konvencí dalo očekávat. Zmíněno to je, až když se o tom Liška

---

<sup>27</sup> Netroufáme si s jistou říci, jestli pasáž předcházející volnému řádku, popisuje skutečný Dannyho zážitek, nebo jde pouze o snovou představu, kterou má Danny v roce 1968 a která se zakládá na zkušenosti s daným místem, nikoliv však nutně na takto popisovaném zážitku.

<sup>28</sup> Liščina cesta k dědečkovi je předtím okrajově (a v závorce!) zmíněna, když zve Dannyho na schůzku jeho kolegyně: „Vymluvil jsem se, že musím na neděli k příbuzným do Zeleného Hradce, a strávil jsem víkend za staženými roletami u vdovy Ledvinové (Liška odjela k dědečkovi)“ (M: 216).

s Dannym baví, aniž by ovšem byli čtenáři upozorňováni, že dané zaznívá třeba vůbec poprvé; popřípadě informace zaznívají v pásmu vypravěče. Jen výjimečně je Liška přiblížena tím, že o ní jiné postavy hovoří v její nepřítomnosti (jako Bukavec, zajímající se „co je to za holku“), díky čemuž se o ní čtenáři něco (nového) dozvídají.

Na příkladu, kdy Danny popisuje Lišku „v sukních, které neměly daleko k historicky mnohem pozdější mini“ (M: 23) – tedy s odkazem na dobu 60. let, zachycenou v knize, včetně tohoto stylu ženského oblékání –, můžeme vidět ono napětí. Danny by též býval mohl například při první či druhé zmínce o tom, že je Liška sirotek, rovnou uvést podrobnosti o jejím původu, což však nedělá.

Způsob, který je použit v *Miráklu*, činí postavu tajemnější. Jak a kdy se o ní něco dozvíme, odpovídá koncepci románu, kterou jsme nastínili v předchozích dvou odstavcích a pro kterou je charakteristická fragmentárnost, kolážovitost a princip asociativního řazení scén, které spolu nějak souvisí (viz pasáž z Německa a u Liščina dědečka).

### **5.5 Dcera statkářova Jiřina**

Jiřina Kočandrllová vystupuje již v prvním souvětí *Konce nylonového věku*. Z něj se dozvídáme její křestní jméno a zaznívá tu taktéž referenční označení odkazující na její rodinný původ:

Za rámem zrcadla byla zastrčena fotografie poněkud bezvýrazné krásky s křečovitým úsměvem [...] a v zrcadle se prohlížela dcera majitele statku (KnV: 5).

Jako o „dceři majitele statku“ se o Jiřině píše v této první kapitole ještě dvakrát. V kapitole se poté objevuje variovaná podoba „dcera statkářova“, jež zaznívá i v dalších kapitolách vyprávěných z její perspektivy – právě „dcera statkářova“ je v nich dominantní podobou užívanou pro pojmenování Jiřiny, dále toto označení zaznívá dvakrát v kapitole vyprávěné ze Samuelovy perspektivy.

Jiřinino příjmení je poprvé uvedeno na začátku příběhu, když myslí na svou přítelkyni Noru:

Při nudných hodinách mademoiselle Lessaveurové šeptala jí v zadní lavici svůdné důvěrnosti o mládencích z British Society, nenáviděná Nora Hausmannová, protože dobře věděla, že Jiřinu Kočandrlovou líbá jenom dědeček pod jmelím na Štědrý večer, jenom matka a bratrance, a potom Nora, Nórinka samozřejmě (KnV: 5).

Pasáž kromě sdělení příjmení hned v úvodu podává charakteristiku Jiřiny, která je patrná i z kapitoly věnující se jejímu vzhledu – Jiřina není tak atraktivní jako jiné ženy.

V kapitolách vyprávěných z Jiřinina pohledu dále zaznívá třikrát označení Jiřina a ostatní jednou: „slečna Kočandrlová“ a deminutivní podoby „Jiřinka“ a „Jiřinka Kočandrlová“. Zdrobnělina Jiřinka zaznívá ve chvíli, kdy Jiřina uvažuje o bocích Ireny Hillmanové, a můžeme ji zřejmě přisoudit autorskému vypravěči (jakkoliv Irena uvažuje o Kočandrlové právě jako o Jiřince). Podoba Jiřinka Kočandrlová se objevuje v situaci, kdy je Jiřina na plese a myslí na dívku jménem Renáta poté, co o ní sdělila nepravdivou informaci; rovněž tento citát ukazuje Jiřinu v kontrastu s jinými ženami. Zde zdrobnělinu přisuzujeme spíše tomu, jak Jiřina v danou chvíli s jízlivostí označuje sebe samu:

O Renátě se dají šířit spousty docela pravdivých historek. Jenom o ní, o Jiřince Kočandrlové, se nedá šířit docela nic. Docela ani vymyslet (KnV: 82).

Dívčina matka používá při oslovování hypokoristikon „Jiřko“, Samuel podobu „Džordžiáno“, z níž je patrná jeho afinita k anglofonnímu světu a jazyku, a Irena už uvedenou podobu „Jiřinko“.

V kapitolách s perspektivou Ireny a Samuela zaznívá v situacích, kdy tyto postavy o Jiřině uvažují nebo ji pozorují, podoba Jiřinka (u Sama i Jiřina). Když však Jiřinu pozoruje Robert Hillman, Irenin manžel, je křestní jméno uvedeno v neutrální podobě. Ať už při oslovování Jiřiny nebo při zmíněných úvahách či pozorováních jiných postav tedy podoba jména hraje roli. Neutrální podoba

Jiřina odráží formálnější vztah, který Jiřina s Robertem má. Oslovení Jiřko, pronášené matkou, výrazně akcentuje rodinný vztah a důvěrnější vztah ukazují též podoby Džordžiána a Jiřinka. Všechny tři zároveň zohledňují mládí postavy, pojmenování Jiřinka zahrnuje i ironický podtón – touto deminutivní podobou je vyjádřena též lítost nad dívkou, o níž Samuel a Irena uvažují jako o tlusté. Nejfrekventovanější podoba dcera statkářova se zakládá pouze na popsání příbuzenského vztahu – přímo o Jiřině neříká nic. Využívá však konotací, neboť slovo statkář může vyvolávat představu bohatého a hmotně zajištěného člověka, který se mj. potýká s tloušťkou – a právě tato Jiřinina tělesná konstituce je určující pro její vzhled, úvahy i jednání.

Přímá informace o věku zaznívá ve strojopisné verzi – v ní se v první kapitole dozvídáme, že je Jiřině devatenáct let (PŘIBÁŇOVÁ 2012: 560, 6. strana nepaginovaného strojopisu) –, v publikované verzi tento údaj chybí. Jiřinin věk lze odhadovat jen nepřímou, a to zejména z toho, že je studentka: „[...] kdyby byla Norou, nebyla [by] mizernou studentkou Ústavu moderních řečí, ale komtesou“ (KnV: 39). Úvahy jejího příbuzného Samuela se týkají rovněž studia a vytvářejí představu dívky, která studuje a navštěvuje hudební kurz, jsouc organizována svými příbuznými:

Jiřinčin svět *Institutu Ernest Denis*, kde do ní vtloukají francouzštinu, ačkoliv jí to nejde a ačkoliv neví proč, ale to neví nikdo, asi kvůli tomu pochybnému snu v pochybné budoucnosti, nazvané ažtopraskne. No, stejně dobře můžou čekat, že bude Jiřinka jednou hrát s Českou filharmonií, když chodí dvakrát týdně brnkat na piáno, ušklíbl se (KnV: 12).

Role „druhých“, kteří se o Jiřinu starají, se projevuje rovněž tím, že Jiřina od příbuzných dostává různé vzácné dary – spodní prádlo a kosmetiku (jak jsme už uvedli v kapitole o jejím vzhledu).

O matce žádné bližší informace nevíme a otec v aktuálním čase vyprávění ani nevystupuje. Ze Samuelových úvah během plesu se dozvídáme, že možná ani není Jiřininým biologickým otcem. Žádné jiné informace o tom novela nicméně neobsahuje, a jinou perspektivou tudíž nejde potvrdit jejich pravdivost:



Otcí, pomyslí si [o sestřenici Evě], se vůbec nepodobá, ale dcerou svého otce zaručeně je. Mnohem zaručeněji než kdokoliv z nás. Bůhví, kdo patříme do rodiny jenom taky díky nějakému administrativnímu úkonu na radnici. Jiřinka například, jejíž otec se zjevem dokonale pofrancouzštil, podobá se spíš jednomu deputátníkovi ze Zádvoří. A bůhví, že by jí teď bylo ku prospěchu, kdyby se tenhle administrativní omyl vysvětlil (KnV: 33).

V dialogu s Irenou vysvětluje Jiřina svůj příbuzenský vztah se Samuelem. Z její promluvy plyne, že Sam je její strýc, ale kvůli nízkému věkovému rozdílu o něm mluví jako o bratranci – a takto (nebo ve variované podobě „bratránek“) je do té doby v pásmu vyprávění označován.

Informace o Jiřininy dalších příbuzných, kteří v aktuálním vyprávění nevystupují, jsou roztroušeny po celé novele a jedná se hlavně o obecné zmínky – o dědečkovi a bratrancích, zmíněných výše v ukázce s Jiřiným příjmením, nebo o strýčkovi. Podrobnější informace zaznívají o Samuelově matce, označované jako „teti“, a to zejména při zprostředkování Jiřininy myšlenek.

V pásmu vyprávění na začátku novely Jiřina matka, označená jako „manželka statkářova“, „seděla u okna a strnule se dívala ven, na sešlý altánek na zahradě“ (KnV: 6). Adjektivum „sešlý“ poukazuje na situaci rodiny po politických změnách v únoru 1948. Z jedné z pasáží, zachycujících Jiřinu, jak během plesu vzpomíná na dřívější časy, plyne, že rodina původně vlastnila pozemky o výměře 250 hektarů. V ukázce poukazujeme též na Jiřininy úvahy o Samuelovi:

Dcera statkářova si mimoděk *znovu* vzpomněla na Topolov, na Zádvoří a na miniaturní svého dědečka a pradědečka nad otcovým escritoirem ve velkém pokoji, na těch dvě stě padesát hektarů, ověšených alejí, bažantnicí a mlhavým lesem a děděných z pokolení na pokolení, odkud je pozemková reforma po válce vyhnala na mizerné třicetihektarové hospodářství v Radlicích. A taky, třebaže ho nenáviděla, na Samův rodokmen, tak úzce spojený se vznikem městských čtvrtí, které Praze daly její stověžaté epiteton, a dostala na Semínka skoro vztek. Je to od něho něco téměř jako mezaliance, bláznit za takovouhle ženskou [Irenou] a kašlat na Renátu (KnV: 78, kurziva J. Z.).

Na dřívější dobu odkazuje i Jiřinino pojmenování „slečna velkostatkářovic“ v pasáži, kdy vzpomíná na zámek v Topolově a „komtes Griseldu“ (KnV: 39). Místa pojmenovaná jako Topolov a Zádvoří jsou rovněž tématem hovoru mezi Jiřinou a Robertem, který oblast zná, neboť odtud pochází jeho manželka Irena. Pozitivní vztah k Topolově a Zádvoří pociťuje také Irena, jež na tato místa v kapitolách líčených ze své perspektivy rovněž vzpomíná.

Myšlení na události z minulosti je vůbec výrazným rysem novely a netýká se jen Jiřiny. Její úvahy ukazují dřívější dobu jako čas přepychu (rodinný majetek, komtes Griselda, „sochy z pískovce na topolovském zámku“, KnV: 77), absenci trápení s tělem (jak uvádíme v kapitole 4.5) i jako čas „běžných“, pozitivně vnímaných činností:

[Jiřina myslela mj.] na jarní večery v bažantnici, na udivené pozorování zlatoocasých ptáků na námluvách, na sametový žabinec, natažený přes jezírko a bublající tajemnými nočními hlasy pohádky. Na to všechno myslela, a baletky za zvuků ztlumeného orchestru tančily gavotu na parketách, a chytla ji zase lítost, že je to všechno pryč a že se to nikdy nevrátí, ani komtes Griselda, kterou nasadili někam do Škodovky, ani to její vlastní dětské tělo, úplně stejné jako všechna ostatní dětská těla, bez hrozných ňader, bez myšlenek v mozku, jenom okouzlené bažantnicí, zámkem a životem (KnV: 40).

Z ukázky je patrné, že jde o časy, které již pominuly, což je společné i úvahám ostatních postav. Ukazuje se tím nejen nálada Jiřiny a dalších postav, myšlenkově alespoň částečně zakotvených v minulosti, ale rovněž celková proměna společensko-politické situace v Československu po únoru 1948, v době „konce nylonového věku“. Zanikání tzv. starých časů je patrné též ze scény, v níž Jiřina a Samuel přijíždějí k Reprezentačnímu domu. Zmínka o „limousině“ slouží jako nepřímá informace o rodinné finanční situaci:

Vchod do reprezentačního domu připomínal toho večera hollywoodskou premiéru. Řada sklovitě lesklých vozů parkovala z obou stran a slavnostně elegantní dvojice vstupovaly do zářícího foyeru. Už asi naposled, myslel si

Samuel, když vylezl z Kočandrlovic rodinné limousiny<sup>29</sup> a kráčel s dcerou statkářovou po mramorovém schodišti, poslední radovánky posledních zbytků mocné buržoazie (KnV: 32).

## 5.6 Dílčí závěr

Křestní jméno titulní postavy novely *Legenda Emöke* zaznívá až poté, co se poprvé objevuje v ději. Dozvídáme se jej z vypravěčovy vsuvky vložené do dívčiny promluvy. Příjmení uvedeno není, ale v kontextu dané novely je i samotné křestní jméno podstatné, neboť u jiných postav, které se společně s Emöke účastní rekreace, neznáme ani to. Dívčino jméno navíc vytváří cizí prvek svým nečeským původem (a to též grafickou podobou, v níž je „nečeská“ litera ö).<sup>30</sup>

V případě Lízy Hartlové zaznívá nejprve domácí podoba její křestního jména, a to hned ve chvíli, kdy ji Danny Smiřický jakožto vypravěč poprvé zmiňuje. Teprve ve druhé povídce s touto dívkou je uvedeno i její příjmení, křestní jméno se přímo v těchto povídkách nedozvíme.

Křestní jméno Vlasta a příjmení Kožíšková je řečeno až v průběhu románu *Mirákl*, a to v situacích, kdy je v dialogu postav takové užití logické. Daleko frekventovanější je přezdívka Liška, kterou ovšem používá pouze vyprávějící Danny.

Jméno Jiřiny Kočandrlové zjišťujeme z jejích vlastních úvah ve scéně, kdy se tato postava v novele objevuje poprvé. Jako zvláštní formu přezdívky považujeme označení dcera statkářova, jež je důsledně užíváno (stejně jako označení profesor pro Montyho Baroše, jinou postavu novely) pouze v pásmu autorského vyprávění ve třetí osobě.

Role přezdívek ve zkoumaných prózách je vůbec důležitá. Označení dcera boží (pro Lízu v poslední povídce oddílu *Tři příběhy a epilog*), Liška i dcera

---

<sup>29</sup> Pravopisná podoba „limousina“ – ačkoliv na rozdíl například od „*skin milku*“ není uvedena kurzivou – v citované větě vytváří význam, neboť svou „nečeskou“ podobou dává větší důraz na luxus tohoto vozidla. (*Příruční slovník jazyka českého*, 1935–1957, uvádí pouze podobu „limusina“, která je zachycena na 27 excerpčních lístcích, tvar „limousina“ jako heslo uváděn není a je zaznamenán pouze na excerpčních lístcích, jichž je celkem 5.)

<sup>30</sup> „Cizí“ jména se objevují i v jiných prózách Josefa Škvoreckého zasazených do československého prostředí. Jde však o přezdívky českých postav, jež svědčí o jejich příslušnosti k angloamerické kultuře.

statkářova fungují jako „mluvící“ jména a odkazují na vlastnosti těchto postav, u Lišky rovněž na její vzhled.

Můžeme tedy shrnout, že i „základní“ věc jako jméno postavy zaznívá poprvé v různé situaci a je užíváno různě. Určující je jednou přezdívka, v jiném případě například křestní jméno.

O Emöke sice pojednáváme jako o tajemné postavě, avšak o svém původu hovoří ze čtyř ženských postav nejvíce právě ona. Její řeč na toto téma zachycena není, ale od redaktora, vyprávěcího *Legendu*, víme, že o svém původu hovořila, ba jde o jediný zdroj informací o této minulosti. Jen maďarský původ jako takový je určen též díky pozorování vypravěče, jenž hodnotí dívčinu nečeskou řeč. O dívčině současném zázemí víme dílčí informace (žije s dcerou v Košicích, je zaměstnána v kanceláři).

Líza a Liška o své rodině nebo minulosti naopak (téměř) nehovoří. Určující pro jednotlivé povídky s Lízou je pouze její současné zázemí: je vdaná a žije v Praze. O Lišce se z dialogů postav (nejen Lišky) postupně dozvídáme, že je sirotek a vychovával ji dědeček, který vstupuje do děje. Lišku Danny poznává jako svou studentku a vztah učitel–žákyně dává jejich sbližování ještě vyšší erotické napětí. V časových rovinách odehrávajících se po Dannyho pedagogickém působení se v příběhu objevuje i Liščin manžel (podrobněji v kapitole 6.4.2).

Jiřina Kočandrlová o rodinné minulosti hovoří při tanci s Robertem Hillmanem. Na rozdíl od vyprávění Emöke nicméně jde spíše o zdvořilostní konverzaci. Doba minulá a Jiřinin původ však ukazují, že se dívka ráda upíná na časy, kdy s rodinou žila mimo Prahu a jako malá se fyziognomií od jiných děvčat neodlišovala.

## 6. Jednání

### 6.1 Teoretická východiska

Zopakujme slova Karla Hausenblase, který uvádí „děj jako řetěz vzájemně vázaných událostí vznikajících změnami mezi vztahy postav, změnami v prostředí“ (HAUSENBLAS 1961: 153). V souvislosti s jednáním postav též uvádí, že může být hodnoceno z dějových situací nebo řeči autorské.

Alena Macurová pojednává o prostorové determinaci postav a sleduje, zda postavy prostor opouštějí. To je pro materiál našich próz relevantní jen zčásti, ale nutno říci, že se v nich postavy někdy dočasně ocitají v nějakém prostředí (na rekreaci v *Legendě Emöke*, na plese v *Konci nylonového věku*, na delší, ale vymezenou dobu Danny jako učitel a Liška jako žačka v kostelecké sociální škole).

Jak ještě uvedeme v kapitole o promluvách postav, Hausenblas a zejména Macurová věnují pozornost též otázce souladu jednání s řečí. Na materiálu *Rozmarného léta* Macurová poukazuje, že řeč postav i jejich jednání se podílejí „na utváření výpovědi RL“ (MACUROVÁ 2013: 108). Macurová píše také o oscilaci mezi dominancí řeči nebo jednání a konstatuje, že se může podílet „na vytváření významového napětí díla“ (MACUROVÁ 2013: 97).

Tomáš Kubíček – s vědomím, že hodnocení postavy vychází z mimetické teorie – uvádí otázky, které si v souvislosti s jednáním postavy můžeme klást: „Jedná postava racionálně, nebo iracionálně? Jedná ve svůj prospěch, nebo v prospěch někoho jiného? Je v jednání aktivní, nebo pasivní? Je zdrojem jednání, nebo je jeho objektem? Ovládá postava své chování/jednání? Odehrává se jednání jen v mysli postavy, nebo způsobuje proměnu ve fikčním světě – a je tedy skutečnou událostí fikčního světa? [...] Popřípadě se můžeme ptát, zda je jednání postavy shodné s tím, co si postava myslí“ (KUBÍČEK – HRABAL – BÍLEK 2013: 68).

### 6.2 Srdce skryté v hloubce

Po první vnější charakteristice Emöke, jak ji uvádíme v kapitole 4.2, následuje ve stejném odstavci novely charakteristika dívčiny povahy, postavená

na kontrastu s jinými ženami, a též vypravěčův odhad („zdálo se mi“), jakým způsobem se k Emöke chovat:

Nebylo možné s ní mluvit o obvyklých věcech, zapřádat konverzaci, kde slova neznamenaají nic nebo jen tolik co kohoutí volání nebo hýkání výra, který v korunách borovic láká samičku. *Zdalo se mi*, že je třeba mluvit o myšlenkách. Nebyla to dívka, jakým se člověk přibližuje v kavárně a řekne Smím prosit, slečno, a potom něco, že hezky hrajou a že má krásné šaty a jaké má telefonní číslo, a pak se na to číslo zavolá a ona buď nepřijde, nebo přijde, a když přijde, jde se zase tancovat a pak se už nemusí mnoho mluvit a záleží na tom, má-li člověk byt nebo garsoniéro nebo alespoň bytnou, která mlčí, a když nemá nic z toho, tedy dost peněz na dva pokoje v hotelu. Tohle však byla hluboká dívka a někde v hloubce její duše ležela ukryta životní filosofie a muselo se mluvit o té filosofii a jenom tak se k ní mohl člověk přiblížit, jinak ne. Učitel to ovšem *nevěděl* [...] (E: 11–12, kurziva J. Z.).

Otázka životní filozofie je poté rozvedena v rozhovoru redaktora, Emöke (a učitele), ve kterém se baví o smyslu přírody a života, jímž je podle Emöke Bůh. Z reprodukování její minulosti plyne, že cesta k víře pro ni znamenala životní předěl; výrazným momentem v jejím životě předtím byl sňatek, líčený jako projev pasivního jednání kvůli podvolení se rodinné situaci.

Dívčin vztah k víře, smyslu a černé magii je předmětem i dalších hovorů mezi ní a redaktorem, v nichž se redaktor snaží její postoje vyvrátit. Byť je sám nevěřící, právě on na víru nahlíží s větším „odborným rozhledem“, což je podobné dialogům, které o náboženství vedou Danny Smiřický a Liška v *Miráklu*. O dívčině víře vypravěč v této souvislosti uvádí:

[Emöke:] Poznala jsem Pravdu. Jak se to stalo? zeptal jsem se ironicky, neboť byla štíhlá jako tanečnice a tanečnice sice často chodí do kostela a klekají a křížují se, ale v Boha nevěří, totiž nepřemýšlejí o něm, mají ho jako pověru, podobně jako na sebe nechávají plivnout, než vstoupí na jeviště, než nasadí profesionální úsměv a vyběhnou miniaturními krůčky do záře reflektorů (E: 13).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Ivan Korda o této postavě píše: „Chudičce jednostranná je [ve srovnání s vypravěčem] naopak Emöke, jejíž myšlení krouží kolem mystických předpojatostí“ (KORDA 1964: 278).

Jakkoliv používáme slovo víra, z vypravěčových komentářů soudíme, že zřejmě nejde o vyznávání katolického náboženství v „běžném“ smyslu tohoto slovo. Soudíme, že jde spíše o určitou formu okultismu. Od vypravěče víme, že zesnulý zahradník Emöke půjčoval „knížky o cestě k Bohu, o rozvoji duchovních sil, o psychickém vesmíru a záhrobním životě“ (E: 20); na jiném místě píše o tom, že byla Emöke „nahlodaná tím šílenstvím metapsychologie“ (E: 36), a sám dívku upozorňuje: „Jste plná rozporů. Nevyřešila jste si jedinou věc, jedinou trhlunku v tom svém mystickém systému“ (E: 41). „Některé ty knížky“ má redaktor od Emöke půjčené a hodnotí je takto:

Byly to svázané ročníky jakési metapsychologické a theosofické revue, četl jsem tam článek o účincích amuletů a o prospěšnosti měděného kruhu, jenž nosí-li se v době přísluní Marsu na nahém těle, chrání před revmatismem a krvotokem [...] (E: 21).

Vyznávání duchovních hodnot se zároveň projevuje i v dívčině neverbální komunikaci. Vypravěčovy popisy – mluví-li Emöke na téma víry – vytvářejí dojem jisté nepřirozenosti. Při líčení jednoho z hovorů například čteme, že „do tváře jí opět veplul ten oblak z jiného světa“ (E: 35).

V kontrastu s tímto dívčíným jednáním vyznívají dvě scény, v nichž postavy poslouchají hudbu. V první scéně hraje vypravěč na klavír blues a zpívá, melodie „vplula do jejího srdce a Emöke řekla To je krásná píseň. Jaká je to píseň?“ (E: 29). Poté ho u piana střídá, hraje sama a pak s dalšími lidmi tancuje. Hudba a tanec znamenají pro postavu výraznou akci a vyjevují dívčinu přirozenost:<sup>32</sup>

Emöke se změnila, vyloupila se jako pestré motýlí křídlo z šedivé a mysteriózní kukly a tohle byla ona, ne legenda, ale skutečná Emöke, protože ten primitivní a podvědomý učitel neuvědoměle a primitivně našel správnou metodu k srdci skrytému v hloubce a k cestě do její budoucnosti [...] (E: 32).

---

<sup>32</sup> K roli hudby a/nebo tance v *Legendě* též BRINK 1994: 107.

Obdobná je i charakteristika ve druhé scéně, líčící večírek, během nějž vrcholí milostný příběh mezi dívkou a vypravěčem:

[...] a Emöke začala zpívat maďarskou řečí nějakou tvrdou, krásnou primitivní prehistorickou píseň svých nomádských předků, zase změněná v to, co skutečně byla, v tu mladou dívku, soustředěnou vši energií kolem toho jediného úkolu svého ženského života, a točili jsme se v jakémsi divokém maďarském tanci [...] (E: 48).

Během tohoto večera vypravěč cituje dívce blues,<sup>33</sup> přirovnávané k *Písní Šalamounově*, jež sám složil a při jehož poslechu se „na rtech Emöke, které obvykle vadly klášterní růží mrazivé askeze, [...] objevil úsměv“ (E: 49). Scéna vyvolává dojem, že by mezi nimi mohlo dojít k navázání partnerského vztahu, snad manželství: „[...] zdálo se, že je šťastná, a řekla šeptem Mohu vám věřit? Myslíte to vážně?“ (E: 50).

Této situaci vzájemného souznění však předchází dřívější vypravěčova neúspěšná snaha o sblížení, kdy dívčinu reakci určuje právě její víra. Na jeho snahu o fyzický dotek reaguje slovy: „Myslela jsem, že vy jste přece jenom jiný, ale nejste, také vás ovládá tělo, jako všechny muže“ (E: 38).

Učitel během tohoto závěrečného večera využívá redaktorovy chvilkové nepřítomnosti a oslovuje Emöke. Předmět jejich hovoru však nezjišťujeme hned, neboť jsme odkázáni jen na to, co ví a pozoruje redaktor, když se vrátí na parket: učitele a Emöke vidí, ale jejich dialog neslyší („[učitel] jí cosi velmi naléhavě říkal“, E: 52).

Až když redaktor s Emöke znovu mluví, pochopí, o čem se s učitelem bavila. Emöke totiž redaktora vyzývá, aby jí ukázal svůj občanský průkaz. Učitel ji upozornil, že zde má redaktor založenou fotografii snoubenky.

Dívčino apelativní jednání doplňují popisy neverbálních projevů – vyjevují zklamání z toho, že je redaktor zasnouben (to je smyšlenka, kterou řekl učiteli; ženu na fotografii nicméně zná), ačkoliv jevil milostný zájem rovněž o ni. Dozvídáme se například, že Emöke „byla najednou jiná, přes panenky se znovu

---

<sup>33</sup> Text je pod názvem Blues pro Emöke zařazen do oddílu Blues a óda knihy ... *na tuhle bolest nejsou prášky* (ed. Michal Příbáň). Z *Legendy Emöke* pochází rovněž motto tohoto oddílu.



přetáhla blána klášterní zdrženlivosti“ a mluvila „vzrušeným hlasem“ (E: 52, 55). Zklamání z redaktorova jednání se projevuje rovněž ve způsobu, jakým Emöke tančí nyní: „[...] tančila mrtvě, bez života, podrobovala se trpně mým pohybům jako lhostejné tanečnice lhostejných vyzvání na odpoledním čaji [...]“ (E: 52).

Definitivní konec sbližování znamená dívčin odjezd té noci.<sup>34</sup> Redaktor ji doprovází k vlaku, ale ona je v doprovodu spolubydlící z rekreace a snaží se vyhnout redaktorově přítomnosti: „Bylo zřejmé, že tu druhou dívku požádala, aby ji nenechávala se mnou samotnou, protože ona šla celou cestu s námi, a tak já nemohl Emöke nic říct [...]“ (E: 56).

Lze tedy shrnout, že jednání Emöke se zakládá na rozpornosti mezi jednáním, které vypravěč hodnotí jako přirozené (tanec apod.), a nepřirozeným chováním v těch situacích, kdy dívka hovoří o smyslu a dalších duchovních otázkách. Přitom teprve konkrétní situace (poslech hudby) způsobuje, že se dívka začíná chovat jinak, tj. – podle vypravěčova hodnocení – přirozeně.

Chování Emöke se projevuje výrazně prostřednictvím řeči, jakkoliv není zapisována věrně (viz kapitola 7.2). Díky řeči se dozvídáme o jejím postoji k duchovním otázkám; nejprve sbližování a poté konflikt s vypravěčem se odehrává rovněž prostřednictvím vyřčených slov.

Výrazným dívčíným činem krom zpěvu a tance je snaha už dál nekomunikovat s vypravěčem poté, co mezi nimi dojde k roztržce způsobené učitelovou invektivou. Celou situaci ještě vyostřuje, že dívka právě ten večer odjíždí vlakem domů. Z textu prózy nicméně plyne, že stejným směrem jako Emöke míří též další účastníci rekreace. Rozhodnutí odjet tak nepramení z konfliktu, nýbrž je dáno programem dívčiny dovolené.

Role Emöke však nespočívá jen v tom, co činí sama, ale také v tom, jak její kroky ovlivňují jednání ostatních postav. Jak upozornil už Ivan Korda v exilové recenzi prózy, „přemítaje o Emöke, hrdina novely vylíčil přesně a ostře sám sebe“ (KORDA 1964: 282). Podobně se vyjadřuje též André Brink, podle nějž „*through an exploration of Emöke one is led to a discovery of narrator*“ (BRINK 1994: 105), a Samuel Solecki. Ten upozorňuje, že v *Legendě*, stejně jako ve

---

<sup>34</sup> Srov. Trenský: „Děj novely je založen na střídání citového sblížení a vzdalování mezi vypravěčem a Emöke“ (TRENSKÝ 1995: 127).

*Lvičeti* hlavní ženskou postavu poznáváme jen díky mužům, kteří dané prózy vyprávějí: „His comments and reflections about her are simultaneously an inadvertent and indirect source of information about him“ (SOLECKI 1990: 85).

Netýká se to jen redaktorových kontemplací nebo jeho pokusů o sblížení s Emöke. Ve vlaku zpět do Prahy se redaktor během společenské hry, jíž se účastní rekreanti přítomní v kupé, mstí učiteli – v kupé rovněž přítomnému – za jeho zlovolnost. Chce, aby při hraní hry vyšla najevo učitelova (nejen) myšlenková omezenost:

A teď přišla moje chvíle. Jako bych cítil, že někde jinde, v jiném kupé a přece skoro tady sedí Emöke, v hrozně samotě, obklopena a štvána už zase duchy křídových kruhů, ujíždí zpátky do světa své minulosti, do hrozně samoty té vyprahlé maďarské výspy, kde je navěky odsouzena k pověrám tuberkulózního zahradníka a k nočním můrám majitele statku a hotelu. Řekl jsem: „Tak teď by mohl jít [hádat] tady pan učitel“ (E: 66–67)

Ještě během pobytu na rekreaci utvoří vypravěč a Emöke v očích ostatních postav partnerský pár, což způsobuje, že trvá nějaký čas, než začnou dívku vyzývat k tanci mužští účastníci.

Prostor daný rekreací není podstatný jen pro chvíli, kdy je dívka vyzývána k tanci, ale podílí se na celkovém vyznění novely. Setkávají se zde lidé, kteří se předtím neznali (zejména Emöke s redaktorem a učitelem) a jejich program je organizován (výprava k poutnímu místu, právě taneční zábava apod.) (k tématu srov. TRENSKÝ 1995: 126). Konec dovolené znamená návrat domů a zároveň odloučení jednotlivých postav. Vypravěč se v Praze znovu setkává se svou milenkou a Emöke navzdory slibům nekontaktuje.

### **6.3 Byla vdaná a měla mnoho idiosynkasií**

Pasáží, jež zachycují jednání Lízy Hartlové vůči jiným postavám, než je vypravěč Danny či její manžel Robert, nenajdeme v *Třech příbězích a epilogu* mnoho. V povídce Epilog s dcerou boží je zobrazen vztah této postavy k jiným dívkám:

Víra v jedinečnost. Hlásala ji o sobě: že je jediná, jedinečně moudrá, všechny ostatní holky jsou pitomé. V zaslepenosti se mi zdálo, že tomu tak je. A měla dar je shazovat. Lísala se k nim a pak, když byla se mnou, se jim posmívala. „Cítíš, jak jsou cítit? Jako tělocvična. Já ne,“ říkala mi.<sup>35</sup> A získávala si jejich důvěru a holky ji milovaly stejně jako chlapi (L: 193).

Ve stejné povídce Líza vyzrazuje tajemství své sousedky Květuše, které spočívá v tom, že Květuše otěhotněla s jiným mužem, než je její zákonný manžel. Jak Danny celou situaci popisuje, uvádíme dále v kapitole věnované Lízině řeči (viz 7.3).

Lízu historky, jako je ta Květušina, zajímají, a proto chce, aby jí je jiné postavy, včetně vypravěče, zprostředkovávaly:

Aby měla více historek, museli jsme se jak Iwain, Stanislav, všichni, kdož jsme tvořili mariánskou družinu, seznamovat v tanečních kavárnách s prodavačkami, svádět je v parcích a nosit jí historky do jejího zásobníku. Potřebovala nové a nové důkazy, že je jedinečná (L: 193–194).

Většina informací uváděných o Líze se však týká jejího vztahu k manželu Robertovi a Dannymu. Partnerský „trojúhelník“ je poprvé naznačen na začátku povídky *Zákony džungle*, kdy Danny na Lízu vzpomíná a též osvětluje svůj vztah k ní:

Líza měla oči ubrečené a nos jako bezpečnostní lampičku, kdy byla ona jako liška chycená v kleci (a já byl takový potom v noci, sám) a marně se pokoušela rozřešit logicky nerozřešitelný problém věrnosti a lásky, věrnosti k Robertovi a lásky ke mně. Sedával jsem v jejím pokoji na nízké stoličce z popruhů a bylo mi blaze, štěstí mě vevnitř hrálo a oči jsem míval tak suché, až to nakonec Lízu našťvalo a vyhodila mě na mráz. Myslela si, že už ji nemiluju, a já byl zatím šťastný, poněvadž jsem ji právě miloval. To nemohla pochopit. Naše láska přece nemohla být šťastná, protože nikam nevedla. Na jejím konci nebyla Lízina postel, ani

---

<sup>35</sup> Irena Hillmanová z *Konce nylonového věku* pozoruje během plesu v pražském Reprezentačním paláci „smutnou sextánku“, o které svému manželu Robertovi říká „Mně se strašně líbí“ a poté konstatuje: „Je holkovsky cítit. Jako holky při tělocviku“ (KnV: 71).

postel v Hájkovic vile v Kostelci,<sup>36</sup> ani žádná jiná postel, a musela to teda být nešťastná a nesplněná láska. Tímhle já se ovšem s rozkoší trápil taky. Někdy tak, že už to rozkoš ani nebyla (L: 90).

Uvedené informace jsou pak – zejména v povídkách *Zákony džungle* a *Stínohra* – dál rozvíjeny a sdělovány znovu ve variované podobě. Danny uvádí, že Líza „byla vdaná a měla mnoho idiosynkrasií“, k nimž patřila „manželská věrnost“.<sup>37</sup> Danny a Líza „spolu chodili, všelijak tajně, anebo i s vědomím jejího manžela, který ji měl prokouknutou a o jejích idiosynkrasiích věděl“ (L: 94). Danny i na dalších místech povídek uvažuje o Lízíně věrnosti a o tom, že *jeho* si nevezme; několikrát tematizuje, že se Lízy na rozdíl od její manžela nemůže dotýkat. Například v Lízíně přítomnosti v neverbalizovaném monologu uvažuje takto:

[...] s Robertem seš každej tejden a spíš s ním a on tě objímá a všude na tebe sahá – a to jsem si to přitom hned automaticky představoval – a mně přísaháš ty blbosti o lásce a je ti to jedno, že už jsi se mnou měsíc nemluvila, svině, svině, svině, a čím víc jsem to sprosté slovo říkal, tím byla Líza přitažlivější, tím víc jsem se do ní zamilovával [...] (L: 138).

V povídce *Špinavý, krutý svět* Danny uvádí, že Líza se s jinými muži vídala. Ze slovesa „tahat“ si však míru případných intimít můžeme jen domýšlet, a toto tvrzení tedy nemusí být s tím o Lízíně manželské věrnosti v rozporu. Danny Lízu v duchu oslovuje:

Ale co ty nesplněné sliby, Lízinko? Co třeba ty večery, když jsem za tebou přijel z vojny a ty ses šla místo se mnou tahat někam s plukovníkem Fáberou nebo s jeho synáčkem, s Ferdou, s tím surrealistou Ivanem a s realistou Krocanem, s tím kleptomanem Říšou, s pervertem Engandinem, s Novotným, s Hrubým a s kým ještě. Co třeba to, Lízo? (L: 187).

---

<sup>36</sup> V povídkách není nijak rozvedeno, co je míněno „Hájkovic vilou“, stejně jako není blíž osvětlena „mariánská družina“.

<sup>37</sup> Srov. s prezentací úvah Samuela Gellena v *Konci nylonového věku*: „[...] jenom snad Irenin monoandrický komplex se vymyká všem popisům“ (KnV: 49). Díky nahlédnutí do myšlenek Ireny Hillmanové na jiném místě novely však na rozdíl od Lízy Hartlové víme, *proč* nevěru nepřipouští: Irena si stanovila, že bude mít v životě jako sexuálního partnera jediného muže.

Líza v Dannyho vyprávění opakovaně vyznívá jako výjimečná. „Ona byla centrem světa, kvůli ní všechno, ostatní věci neměly důležitost“ (L: 162), uvádí například Danny na konci Stínohry. Po předčasné ejakulaci popisuje Danny výraz, jaký má ve tváři dívka Dáša; Líza je v této pasáži podána tak, že se od jiných žen odlišuje:

Měla pořád ten pitomý úsměv, jako Marika při vzrušení, jako Irena, když ze mě láska spadla, jako Bibiána, když jsem se ožral na Lízině svatbě a Bibinka se mě pokoušela utěšit, jak to holky dělají, jako dávno Květa v oktávě, jako všechny holky v takovýchhle trapných chvílích, jenom Líza ne. Ta rozhodně ne, ačkoliv o tom jsem zkušenost neměl, ale Líza nebyla jako ostatní a podstata všech ostatních byla v tomhle. Nebyly k ničemu než k vyprazdňování semenných váčků a k udržování rodu. K ničemu jinému se nehodily. Jen Líza mohla být přítelem, hvězdou, zachráncem, průvodcem v písčítých pouštích života (L: 161).

Jana z povídky Špinavý, krutý svět přímo vyslovuje, že by Líza byla překážka v jejím vztahu s Dannym. Dáša ze Stínohry má podle Dannyho podobný názor, i když ho v povídce nevyslovuje:

Mírná póza rozervance propůjčovala vlastně situaci poctivost, neboť Dáša samozřejmě dobře věděla o Líze, a dívky jako Dáša měly dost huxleyovského vzdělání, aby věděly, že jejich úloha ve hře je utěšovat rozervance a nežádat od něho lásku, jen docela nezištně mu dávat, co potřebuje (L: 157).

Když má dojít k sexuálnímu sblížení s Dášou, představuje si Danny nahou Lizu a na její tělo myslí mnohokrát i v jiných chvílích, bez jiných žen.

Líza celkově představuje v životě Dannyho významný milník. Z povídek je patrné, že na pomyslné časové ose můžeme stanovit dobu před seznámením – „To bylo kdysi, než jsem poznal Lizu“ (L: 118) – a poté. Vztah s Lízou je narušen v době, kdy začíná povídka Zákony džungle, v níž musí Danny opustit Prahu, a toto odloučení Danny vnímá jako zásah „režimu“ (L: 110). Možnost být s Lízou je pro Dannyho zásadní: „To, co bylo, když jsem nebyl s Lízou, to nebyl život“ (L: 98).

Povídka Špinavý, krutý svět se odehrává v době, kdy Danny opět trvale žije v Praze. Je z ní patrný posun ve vztahu k Líze, neboť jejich „vztah“ je zde podán už jako záležitost minulosti. „Potom mi napadlo zajet za Lízou – ale co s ní? Nemilovala mě už, já ji taky ne a k tělesným věcem nebyla ochotná, jako nikdy nebyla“ (L: 167). Danny vysvětluje, proč Lizu milovat přestal tím, že „nešlo milovat do nekonečna, nemohl-li člověk dojít přirozeného cíle lásky“ (L: 173).

I v této povídce však Danny na Lizu myslí nebo o ní píše jako o ideální partnerce pro sebe, byť je tu zřetelné, že citový vztah se váže k minulosti:

Jediná láska, kterou jsem měl, mě přešla a na světě už asi nic takového nemůže být (L: 169).

Kde byl někdo, pro koho bych byl první na světě? Kdo by tak zrušil mou samotu, která mě zabíjela. Ale mohl to být jen takový člověk, který i pro mě by byl první na světě a kterého bych miloval. Mohla to být Líza. Nebyla (L: 181).

Při líčení Lízina vztahu k Dannymu jsme odkázáni jen na to, co Danny ve vyprávění uvádí. Od něj víme především to, co Líza říkala nebo co si podle něj myslela. Víme hlavně to, že Líza verbálně odmítá sexuální sblížení s Dannym. Informace o Líze se navíc hojně vztahují k době, v níž se aktuální děj povídek neodehrává – v Dannyho vzpomínkách je stěžejní časový úsek od seznámení s Lízou do chvíle, kdy nastupuje jako učitel v Zákonech džungle. Tyto události jsou však podávány pouze výběrově a bez většího zřetele k vzájemné chronologii.

Danny v povídkách uvádí, že ho Líza milovala, avšak z některých pasáží se zdá, že Líza vůči němu pociťovala odstup nejen po tělesné, ale i citové stránce. V povídce Špinavý, krutý svět Danny píše:

Na mysl se mi pořád ještě drala Líza, ta svině. Proč mě tenkrát nechala? Proč si tak opatrovala tu svoji tělesnou nádobku rozkoše, aby se k ní nedostal nikdo jiný než idiot Robert Hartl? Líza byla lhostejná. Bavila se se mnou, na to jsem jí byl dobrý. Přísahala, mluvila o tom, jak mě miluje, jak to všechno myslí dobře, jak nechce nic špatného, jak chce, abych byl šťastný. A zatím jí na mně houby záleželo a ještě míň na tom, jestli jsem šťastný. Záleželo jí na tom, aby dostávala každý den dopis, abych, když jsem s ní, nemluvil o ničem jiném než o tom, jak je krásná a chytrá a jak ji miluju. Na tom jí záleželo. Ne na mně. Jinak by se přece nade

mnou slitovala a odkopla by Roberta. Nebo by se aspoň se mnou vyspala. Nedopustila by, abych ji přestal milovat (L: 172).

Uvedli jsme, že povídka se odehrává po Stínohře, kdy Danny žije znovu trvale v Praze. Už ale nejsme schopni určit, k jaké události a časové době se vztahuje „tenkrát nechala“. V Epilogu s dcerou boží vyznívá Lízín postoj vůči Dannymu ještě odměřeněji:

Naléhal jsem, aby se rozvedla a vzala si mě. A ona se mi vysmívala. Na nic nemáš právo. Děláš, jako kdybys měl na něco právo proto, že mě miluješ. Co je mi do toho, že mě miluješ. Právo! To je směšné! Buď rád, že s tebou ztrácím čas (L: 193).

Vliv Lízy na jednání Dannyho je nicméně jednoznačný. Kromě už řečeného uvedme, že Danny na Lízu myslí, ačkoliv je s jinými lidmi (a to i v neerotických situacích), zvažuje kvůli ní tzv. demonstrativní sebevraždu, přemýšlí, co právě Líza dělá,<sup>38</sup> nebo vzpomíná na dary, které jí koupil.

Při popisování Lízina vztahu k Robertovi Danny opakovaně píše o jejich sexuálním životě. Robert je – podle Dannyho – Lízín „píchací panák“ a „permanentní oběť“ (L: 192). Ve Špinavém, kruté světě nejprve Robert a poté Líza Dannymu říkají, že se budou rozvádět, ale z Dannyho reakcí na jejich sdělení je patrné, že jim nevěří. Následně manžele Hartlovy potkává v divadle a zdá se, že k rozvodu opravdu nedojde:

Robert ji [Lízu] bral za ruku a ona mu říkala miláčku, jak mu to řekla, vždycky se celý zatetelil blahem, to byl ten jeho rozvod, a učitelka, co s ní ze zoufalosti

---

<sup>38</sup> V povídce *Zákony džungle*: „*Ted' asi* v Kobylisích rozsvítili, Líza lampu s pergamenovým stínítkem postavenou na stolečku u gauče, z šera se vyhoupl dobrohloupý obličejík Trnkova pidimužíka, co jsem jí ho daroval [...]. Tak tahle figurka s pijáckým nosem si bude pohodlně stát na stínítku Líziny lampy a dívat se na Lízu, ležící s knihou na gauči, s řadry pod zelenou bundou, jakou měl dnes páter Roger, v hnědé pepita sukni a v nylonkách, s malýma hnědýma bačkorkama na nohách, moje jediná milovaná dívka Líza, která nebyla určena do definitivního běhu mého života. A její manžel Robert sedí u psacího stolu na protější straně pokoje a něco píše pro rozhlas, nějakou blbost, protože nic jiného Robert nepíše. *Anebo* si šel lehnout k Líze na gauč a ona leží, žádama opřená o něj, a říkají si. Třeba o mně“ (L: 107, kurziva J. Z.). Ačkoliv je pasáž podrobná, je třeba mít na paměti, že jde pouze o Dannyho představu. Začátek povídky *Stínohra* přitom ukazuje, že Danny Lízín program nemusí odhadnout správně – předpokládá, že bude následující večer s ní, ale ona už plánuje navštívit někoho jiného.

a z rozmazlenosti Lízu podváděl, byla teď opuštěná a zapomenutá, Líze stačilo otřít se o něj zadkem a byl vedle, poslušně přibíhal [...] (L: 187).

## **6.4 Tvor plný překvapení a téměř bez konvencí**

Pro vystižení toho, jaké je Liščino jednání v *Miráklu* a zda se projevuje jako aktivní či pasivní postava, můžeme – pracovně – stanovit několik dějových linek, v nichž vystupuje:

(1) Milostná linie odehrávající se v roce 1949, kdy Liška začne projevovat milostný zájem o Dannyho, což zapříčiní její seznamování s katolickou vírou a farářem Doufalem a účast na tzv. zázraku.

(2) Epizoda z roku 1949 týkající se Liščiny účasti na korespondenční šachové party.

(3) Vymyšlení maturitních otázek ze sociální vědy v témže roce.

(4) Různá setkání s Liškou po roce 1949, díky nimž se Danny dostává do kontaktu s Liščiným manželem; zároveň dochází k obnovení milostného poměru s Liškou.

### **6.4.1 Roviny zasazené do roku 1949**

Liščino jednání v linii (1) se odvíjí od jejího zájmu svést Dannyho, jenž je jejím vyučujícím na sociální škole. Její první aktivita spočívá v tom, že přichází za Dannym do kabinetu s prosbou, aby jí na piano zahrál z not tři písničky:

Byly to tři prastaré šlágry a já na chvíli pozapomněl na její příliš zřejmé vedlejší úmysly, které zcela jasně byly její hlavní. Měl jsem odjakživa slabost pro staré časy, tak nefalšovaně obscénní a veselé, snad proto, že od chvíle, kdy jsem nabíral rozum, podařilo se mi žít téměř permanentně pod různými děsy. Liščiny písničky pocházely z dob před tou noční můrou (M: 32).

Názvy písní dávají dohromady sdělení JÁ MILUJI JEN TEBE – HOŠÍČKU, ZAČNI, MÉ SRDCE LAČNÍ! – PŘIJĎ DNES VEČER KE KAPLIČCE!, od čehož se odvíjí jejich první schůzka ještě téhož dne. Pasáž je zásadní kvůli zmínění Dannyho angažmá v jazzovém orchestru do konce druhé světové války a pro zachycení jeho pozitivního, radostného vnímání hudby při hraní charlestonu



„Hošíčku, začni“. Pasáže zachycující hudební vystoupení při setkání s ženou, jež je objektem mužova milostného zájmu, se vyskytují i v jiných Škvoreckého textech (ze zkoumaných próz v *Legendě Emöke*, mimo náš materiál například v povídce Májová kouzelnice z *Prima sezóny*): společná je jim upřímná radost z hudební produkce („prchavý pocit absolutního štěstí“, M: 33).

Během prvního setkání Danny odmítá sexuální sblížení s odůvodněním víry v Boha, což se odehrává v jedenácté části první kapitoly, zakončené dívčíným prohlášením: „Páni, profásku, to je teda gól!“ První věta následující dvanácté části (poslední části první kapitoly) začíná větou: „Radikální zákrok dr. Gellena ovšem nakonec vše vyřešil a Liščina vytrvalost přinesla růže“ (M: 38). Jde o pasáž, jež se odehrává v den, kdy v kostele Panny Marie pod Kobylí hlavou došlo k tzv. zázraku se soškou svatého Josefa.

Necelých třicet stran po obecné, avšak dostatečně zřejmé poznámce o Liščině vytrvalosti, která „přinesla růže“, je zachycena už zmíněná pasáž sexuálního sblížení a teprve poté jsou líčeny časově předcházející snahy o sblížení. Líčení svádění a navázání poměru v roce 1949 je tedy nechronologické, čímž je oslabeno napětí, zda pokusy Dannyho žákyně budou úspěšné.<sup>39</sup>

Liščin úmysl získat Dannyho se projevuje v dialogích, jež jsou výraznou složkou příslušných pasáží, a v popisech jejího jednání, pro něž je časté zejména to, co Liška dělá se svým tělem, jak jsme již uvedli při líčení její fyziognomie. Aktivitou týkající se Liščiny tělesnosti je rovněž fotografie, kterou Dannymu posílá do školy (předtím je zachyceno pořízení snímku). Fotografii náhodně objevuje Dannyho kolegyně, jež s ním záležitost konzultuje v dialogu. Popis fotografie nicméně zaznívá jen v pásmu vyprávění, z něhož se stručně dozvídáme, že na ní Liška byla „od pasu nahoru a zcela bez oblečení“ (M: 180).

Schůzky s Dannym probíhají pravidelně a na stejném místě, jak se dozvídáme z partu vypravěče: „Začali jsme se scházet pravidelně, vždycky v pět, v zájmu utajení ne v šeríkovém sadě, ale na paloučku v lese, kde stála socha

---

<sup>39</sup> Srov. s povídkami *Prima sezóny*, v nichž chronologicky sledujeme jednání Dannyho Smiřického vždy od začátku či obnovení zájmu o nějakou dívku až po vnějším zásahem překažené sblížování. Z principu knihy je zřejmé, že se sblížování nemůže podařit nikdy, ale otázka, zda se tentokrát Dannyho tužby naplní, k výstavbě próz s pointou přispívá.

Krakonoše“ (M: 173). Zachycena jsou jen některá dostaveníčka, srov. s vypravěčským party „jednou přinesla na rande“ (M: 173–174), „jindy seděla“ (M: 176).

Liščino rozhodnutí stát se katoličkou zazní v části, v níž Danny s Liškou mluví den poté, co musela zůstat nahá v rybníku, než Danny, přítomný nedaleko, dohovoru s farářem Doufalem. Nejprve se její křesťanské uvažování projevuje v dialogích a poté úmysl přímo zaznívá v shrnující promluvě vypravěče – opět jsou sděleny jen některé informace, neboť není specifikováno, *jak* nebo *kdy* přesně se Danny coby vypravěč o Liščině záměru dozvěděl.<sup>40</sup>

„Pánbůh tě potrestal. Říkala sis o to!“

„A nerouhej se!“ odsekla. „Ty tomu nevěříš, ale já už jo.“

„Výborně!“

„A to ty ještě nevíš, jak mě potrestal!“

Kýchla.

„Dostalas chřipku?“

„Copak to,“ pravila. „Ale zatím, cos tam plácal s velebným pánem, tak se mi zakousla takhle velká pijavice!“ rukama naznačila tvora délky většího úhoře.

„Kam?“

„Do zadku,“ řekla Liška a strašlivě kýchla.

Potom musela tři dny zůstat v posteli, a když se vrátila do školy, projevila přání vstoupit do katolické církve (M: 110).

Při následujících schůzkách Liška s Dannym o katolické víře hovoří. Náboženskou nauku se snaží interpretovat tak, aby mezi nimi mohlo dojít k intimnímu sblížení. Například:

Myšlenky svatého katechismu snažila se Liška zneužít ve svůj prospěch.

„Třeba, profásku, řekněme, že bych se z nešťastný lásky k tobě chtěla otrávit.“

„Cha cha,“ řekl jsem.

---

<sup>40</sup> Na začátku šesté kapitoly Danny uvádí: „Nikdy mi nebylo jasné, proč doopravdy začala chodit na katechismus. Kdykoliv jsem to z ní chtěl vypáčit, odpověděla, že proto, aby si mě mohla vzít“ (M: 173). Z Liščiných charakterových vlastností soudíme, že její tvrzení bylo zřejmě pravdivé (či obecněji rozhodnutí motivoval milostný zájem o Dannyho bez ohledu na zvažování sňatku). Tak se vyjadřuje i Lubomír Machala, podle něj „Liška z taktických důvodů absolvuje přípravu na křest“ (MACHALA 1994: 372).

„Já to myslím jako příklad. A ty bys mě při tom přistih a věděl bys, že mi to nevymluvíš, leda že bys mi byl po vůli“ (M: 131).

Zároveň Liška reprodukuje svá setkání s farářem Doufalem, což kulminuje v závěrečné, dvanácté kapitole, když Liška Dannymu líčí, jak se Josef Doufal ještě před nástupem kněžské profese plánoval oženit, ale jeho snoubenka tragicky zemřela.

Když za ním Danny a Liška míří na návštěvu, role Lišky se v té chvíli stává okrajovější: její jednání nebo promluvy nepřispívají k vývoji událostí nebo k charakterizaci faráře, podstatné jsou Doufalovy promluvy a Dannyho vypravěčské party. Analogická situace se týká již zmíněné návštěvy u Liščina dědečka, v níž Danny, Liščin dědeček a bratranec probírají případ obviněných tzv. kulaků, který je v románu již předtím tematizován.

V obou případech tedy Liščin „význam“ pro danou scénu nespočívá ani tak v tom, že zde mluví či vyvíjí nějakou fyzickou aktivitu (jako je např. svlékání při svádění Dannyho), ale zejména v tom, že díky ní („pozval nás [farář Doufal] jako perspektivní snoubence s Liškou na kávu“, M: 253), se Danny vidí s ostatními osobami a s nimi může hovořit.

Po sexuálním sblížení se Danny a Liška dostávají na mši do kostela Panny Marie právě v den, kdy dochází k zázraku. Tuto událost naopak charakterizuje absence Dannyho svědectví, neboť ten vlivem večerního požívání alkoholu při mši usne, a tak je přímým svědkem pouze Liška (a další osoby).

Pavel Trenský v té souvislosti píše, že „epizoda má symbolický význam, poukazující na omezenost Dannyho agnostického životního postoje“ (TRENSKÝ 1995: 68). Hlavní význam toho, že Danny zázrak nepozoroval, však vidíme v tom, že se musí spolehnout na zprostředkované informace někoho jiného. Je to pochopitelné tím spíš, že se v linii z let 1968–1970 podílí s redaktorem *Katolických listů* Jůzlem na detektivním pátrání po okolnostech zázraku. Jestliže v této rovině Danny vystupuje jako detektiv – což dokládá rovněž Trenského postřeh, že zde Danny „příležitostně působí jako doktor Watson“ (TRENSKÝ 1995: 65) spolupracující s Jůzlem –, je logické, že Danny vychází ze svědectví druhých, nikoliv z vlastních zážitků, ač na místě byl. Pro detektivní

žánr – jakkoliv v *Miráklu* jde pouze o jednu z více rovin a s žánrovými postupy se tu navíc pracuje volně – je takový postup nabíledni a lze jej doložit v jiných dílech.

Liška na tzv. zázrak nahlíží v roce 1949 (už v kostele i týž den později) z pohledu svého privátního života, vnímá jej jako namířený na ni a na Dannyho kvůli jejich intimnímu sblížení. Postupně se k němu vyjadřuje na koncích první a druhé kapitoly a v kapitole osmé. Říká například: „Profásku, jestli na tom něco je, tak to mám vlastně na bedně já!“ (M: 40).

Díky kompozici knihy ovšem čtenáři již od druhé kapitoly v souvislosti s pohybem sošky při mši tuší angažmá Státní bezpečnosti. Zároveň z Liščina jednání plyne, že víru – ačkoliv Danny odmítání sblížení z náboženských důvodů *předstíral* – zřejmě přijala:

Stál jsem před ní a měl jsem pocit, že jsem opravdu účasten zázraku. Cožpak jsem prostřednictvím kapavky a lži přivedl pohanskou Lišku k pravému poznání? To jsou tedy cesty Páně opravdu podivné. *Quia absurdum, turpe, indignum*. Vzal jsem ji za ruku, ale vyškubla se mi.

„Pusť mě, profásku! Musíme si fakt nechat zajít chuť!“ (M: 313).

Šachy v souvislosti s Liškou (2) jsou poprvé zmíněny při jednom z jejích setkání s Dannym.

V pět deset [...] jsem vrazil do lesa a vřítíl jsem se na palouček. Tam na mě čekalo nové překvapení. Liška seděla na Krakonošově podstavci, před sebou měla v trávě rozloženou papírovou šachovnici a *dělala*, že je zahloubána do nějakého gambitu. Dosedl jsem prudce na pískovec a jako domácí tyran smetl jsem figurky z ošoupaných políček.

„Ty seš, víš!“ ohradila se svým oblíbeným úslovím. „Teď abych začala znova!“ (M: 181, kurziva J. Z.).

Danny na Liščinu promluvu nereaguje ihned a rozhovor vede jiným směrem. Řeč o šachu je až po čase během tohoto kontinuálně líčeného setkání:

Podíval jsem se na figurky, bezmocně ležící v trávě.  
„Co to tu děláš?“  
„Ále – řeším nákou úlohu.“  
„To sem nevěděl, že hraješ šachy. Vždyť seš na matyku pitomá.“  
„Todle není matyka,“ řekla. „Todle mi dost de.“  
„Tak si dáme partii.“  
„Rači ne, profásku.“  
„Proč ne?“  
„Pod' se rači pusinkovat,“ řekla (M: 183).

Situace je pozoruhodná – a pro utváření Lišky ne zcela standardní – tím, že Danny jakožto vypravěč sděluje nové informace o Lišce bezprostředně ve chvíli, kdy se je sám dozvídá (srov. s tím, že je Liška sirotek). První ukázka obsahuje zmínku o „překvapení“ z pozorovaného, ale Liščina činnost je hned znevážena užitím slovesa „dělala“. U druhé ukázky si obzvláštní pozornost zaslouží Dannyho sdělení, že nevěděl o Liščině hře v šachy – nevědomost navíc tematizuje, když o tomto novém zjištění s Liškou hovoří. Užití slovesa „dělala“ se nadto (až zpětně) ukazuje jako možná neadekvátní, neboť Liška zahloubání do gambitu předstírat nemusela. Taková interpretace by znamenala, že v dané pasáži Danny v pásmu vyprávění hovoří pouze s vědomím informací získaných do té chvíle. Připouštíme však možnost, že Liška v příslušném okamžiku skutečně „dělala, že je zahloubaná“, ač hru ovládá, což by odpovídalo jejím charakterovým vlastnostem – hra, maska, snaha předstíraným zahloubáním upoutat pozornost Dannyho.

Danny se posléze z rozhovoru s šachistou Jaroslavem Bukavcem dozvídá, že Liška hraje s Bukavcem korespondenční partii. Liška poté s Bukavcem za přítomnosti dalších osob šachovou partii hraje „naživo“ a ta končí její prohrou. Danny domlouvá další jejich hru u sebe v bytě, jíž je tentokrát přítomen jen on a jež končí Bukavcovou bezradností, jak hrát dál.

V této části Danny v pásmu vyprávění opět vyjadřuje – a opakovaně – překvapení nad Liščinou činností:

Málem jsem spadl pod stůl (188).

Liška však byla tvor plný překvapení a téměř postrádala konvence (189).

Stál jsem nad nimi v úžase a brečící Lišku jsem nepoznával. Povědomé na ní bylo jen to, že se skládala z překvapení (194, vše M).

Šachová rovina pokračuje až po maturitní epizodě (3), předtím je Liščina účast v šachové partii jen okrajově zmíněna v hovoru s Dannym ve chvíli, kdy probírají maturity z předmětu sociální věda (viz níže). Toto náhodné připomenutí prostřednictvím hovoru postav je však účelné, neboť o několik stránek později – z hlediska chronologie po tzv. zkouškách z dospělosti – se Danny dozvídá o svízelné situaci, v níž se Liška ocitla.

Informace o celé záležitosti jsou ovšem uváděny postupně a zastřeně. Danny, ředitelka Hrozná, šachista Bukavec, sovětský šachista Petrofim a náměstek ministra školství diskutují o Liščině činnosti, jíž „došlo v jeho osobě [šachisty Petrofima] k hrubé urážce Sovětského svazu“ (M: 432). Z oddílu, v němž je líčeno časově předcházející setkání obou zmiňovaných šachistů bez Dannyho přítomnosti, kdy český šachista sovětskému mj. vyprávěl o hře s Liškou, včetně uvedení jejího občanského jména, plyne konstatování: „Tak prasknul mezinárodní šachový trojúhelník Moskva – Kostelec – Praha. Věděl jsem už dávno, že Liška je děvče plné překvapení“ (M: 435). Teprve poté je podstata Liščina podvodu v promluvách postav (Ivany Hrozné a další pedagožky, Zdeny Procházkové) alespoň částečně explicitována. Jak říká Procházková, „Bukavec neměl strach, protože nevěděl, že hraje s Petrofimem. A bez strachu se ukázalo, kdo je lepší!“ (M: 438). Plné vysvětlení v textu ovšem chybí a čtenáři si je musí dovodit.<sup>41</sup>

Liška je tu zachycena v novém světle, a to nejen opakovaným konstatováním vypravěče, že je schopna překvapit, ale i tím, jak – jindy suverénní při svádění Dannyho – působí v této linii bezmocně. Při první hře s Bukavcem sedí „jako oukropeček“ (193) a „viditelně se třásla“ (192); po prohře je „rudá jako mák“ (194, vše M); před druhou hrou i během ní je, jak Danny opět upozorňuje v pásmu vyprávění, bledá ve tváři:

---

<sup>41</sup> Trenský shrnuje takto: „Liška totiž zároveň [se sovětským šachistou] vyzve k zápasu šachového mistra z Čech a pak posílá záznamy tahů jednoho druhému“ (TRENŠKÝ 1995: 69).

Vzala si na soukromé utkáni s velmistrem opět kraječkovou blůzu, byla navoněná, rty měla rudé, a dokonce si namaskárovala oči (*potom* mi prozradila, že krémem na boty). Mrtvolná bledost z trémy a kraječky kolem krku ji poněkud připodobnily někdejší chovankám internátu, který v osmnáctém století založila kněžna Lansfeldová pro školské sestry řádu sv. Alžběty (M: 234, kurziva J. Z.).

Danny tedy píše o Liščině nervozitě („mrtvolná bledost z trémy“), avšak zároveň poukazuje na další projev Liščina stylizování (viz v kap. 4.4 o Liščině „uniformě“). Druhá, kratší zmínka se omezuje na „bledá jako duch zemřelé komtesy“ (M: 235).<sup>42</sup>

Pro její jednání je při první šachové partii i při pokračování historiky po maturitních zkouškách charakteristická zejména neverbální komunikace, např. posmrkávání či popisy pláče: „K dovršení zmatku počala Liška výt“ (M: 437). V příslušných pasážích příliš nemluví, což vypravěč rovněž tematizuje („zakoktávala se a nevypravila ze sebe vlastně nic než několik zvuků, které nasvědčovaly Bukavcově hypotéze o debilnosti“, M: 192). Jejím promluvám v této rovině se podrobněji věnujeme v kap. 7.4.

Dodejme, že Liščin „žertík“ slouží k výrazné charakterizaci jiné postavy: jde o další problém, jež musí řešit ředitelka Ivana Hrozná (předtím jím byla otázka připuštění dívek k maturitám).<sup>43</sup>

Pro rovinu (3) je podstatné zachycení průběhu maturit, což patří k nejhumornějším pasážím celého románu, byť bez Liščiny účasti; vymyšlení otázek Dannym a Liškou pro předmět sociální věda je jen expozicí této epizody. Danny jako vyučující předmětu dostává dopis, zadávající, aby pro maturitu z této látky vymyslel 60–70 otázek. Musí tak učinit, ač má jako učební materiál

---

<sup>42</sup> Srov. s povídkou „Májová kouzelnice“ z *Prima sezóny*, v níž v popise Karly-Marie a/nebo Marie-Karly Weberové – dvojčat, na něž v dané povídce Danny soustředí své milostné snažení – mj. zaznívá „mrtvolně bledá“ a „ve tváři bílá, jako kdyby ji natřeli křídou“ (ŠKVORECÝ 1991: 87, 99). Zbarvení ve tváři tu souvisí s výrazně divadelním stylizováním (s odkazy na Goethova *Fausta*) vzhledu a jednání obou dívek; jde tedy o podobnou situaci jako při popisu Lišky.

<sup>43</sup> Linie opět ukazuje ředitelčinu dobrou povahu, jež se snaží všemožnými prostředky pomáhat dívkám, které se dostaly do potíží; zároveň šachová historie vystihuje absurdnost komunistického režimu, kdy se Liščin žertík řeší prizmatem Sovětského svazu jako státu, který se nesmí urazit. Srov. s Trenským, podle něž tato epizoda „připomíná do jisté míry Kunderův román *Žert*“ (TRENSKÝ 1995: 69).

k dispozici toliko text o 20 řádcích. Liška, s níž záležitost konzultuje, projevuje při řešení situace nápaditost. V citované ukázce poukazujeme mj. i na přímá pozitivní hodnocení Liščina jednání („rychle pochopila“, „pravila inteligentně“):

[Danny]: „Musíme udělat tři otázky z každý jednotlivý řádky!“

„Ježkovy voči! Ve feudálním řádu prakticky sociální péče v moderním slova smyslu neexistovala. Z toho tři otázky. Ježkovy krátkozraký voči!“

„No třeba: Otázka číslo jedna. Existovala ve feudálním řádu sociální péče?“ pohlédl jsem na ni tázavě a Liška rychle pochopila. Řekla:

„Jaká byla sociální péče ve feudálním řádu? Otázka číslo dvě.“

Nic dalšího mi nenapadlo.

„Jak by ses zeptala do třetice?“

Lišce se nad nosem udělala známá kolmá vráska. Po chvílce pravila inteligentně: „Teoreticky existovala ve feudálním řádu jakási sociální péče. Jak tomu bylo ve skutečnosti?“ (M: 414).

Za pozoruhodné pro to, jak daná linie dovádí postavu, považujeme Liščinu nastíněnou schopnost vyřešit paradoxní situaci, zesměšnit maturitní předmět – a tím i poukázat na vyprázdněnost socialistického jazyka. Liščino jednání v této rovině tak souzní s její aktivitou při účasti v korespondenční šachové partii (2): jde o činnost, jež je subverzivní vůči „socialistickému smýšlení“. Oproti (2) nicméně za vymýšlení otázek nepřichází žádný trest.

Pro Liščino jednání je tedy charakteristická častá provokace jak při svádění vyučujícího, tak při korespondenční šachové partii a tvorbě maturitních otázek.

Na rozdíl od svádění (1) jde však v rovinách (2) a (3) o situaci, kdy Liška vyvíjí intelektuální činnost a projevuje všeobecný rozhled, který je jinak patrný jen z občasných rozhovorů o komunistickém režimu.<sup>44</sup> Liščiny intelektuální schopnosti jsou jinak předmětem jen minima pasáží. V hovoru s Bukavcem Dannyho říká: „Kožíšková není mimořádně nadaná. [...] Je to úplně průměrná žákyně. Například jsem zjistil, že vůbec neví, jak se pracuje se zlomkama.“ Po

---

<sup>44</sup> O epizodě s šachovou partií (2) Pavel Trenský konstatuje, že „nedokáže strhnout pro svou celkovou nepravděpodobnost, ale také proto, že lze jen nesnadno přičíst tak komplikovanou zápletku jednorozměrné inteligenci protagonistky“ (TRENSKÝ 1995: 69). Lubor Machala Liščinu šachovou partii s Bukavcem interpretuje jako jednu ze záhad a zázraků obsažených v románu (MACHALA 1994: 373).



chvíli říká o Lišce obecněji, že „počty neovládá“ (M: 187). Praktické zobrazení Liščiných matematických schopností se objevuje právě před ukázkou, jež zachycuje hovor o vymýšlení maturitních otázek. Liška se splete v počtech, neboť se mylně domnívá, že stačí vymyslet „na každý tři řádky jednu otázku“ (M: 414), ačkoliv je to právě naopak.

#### **6.4.2 Setkání s Liškou po roce 1949**

Role Lišky v liniích odehrávajících se po roce 1949 (4) je především zprostředkovatelská, byť zde krom toho dochází k obnovení milostného poměru s Dannym. Oproti milostné linii z dob Dannyho pedagogického působení v Kostelci je však vztahu věnováno méně prostoru a informace, jež mají čtenáři k dispozici, jsou fragmentárnější.

V páté až osmé části druhé kapitoly Danny vypráví o setkání s Liškou v pražské kavárně Juliš v roce 1955, což prokládá líčením setkání s Liščiným manželem Vojtěchem Novotným a svým prvním sexuálním sblížením s Liškou roku 1949.

Dialog Dannyho a Lišky, jež je v kavárně s dvouměsíční dcerou, je v sedmé části proložen Dannyho líčením chronologicky předcházející události, kdy mu Liška před časem telefonovala:

„Ahoj, profásku!“ slyšel jsem jej, tichý, mazlivý v telefonu, byl pořád mazaný všemi mastmi, ale nejvíc tou vonnou, již se potíraly už babylónské nevěstky. „Nechceš ke mně přijít? Přid! Mám pučenej kvartýr vod jedný kolegyně, budu tu přes neděli úplně sama, profásku. Heleď, přid! Já bych moc chtěla...“ zněl hlas kostelecké Kirké a nemusel nic dodávat, byl vlahý, svlečený, jako to červencové dopoledne – jenomže co čert nechtěl, ten den se zrovna měla uskutečnit první služební cesta manžela Margitky Kolowratové (M: 63).

Hovor v kavárně Danny prokládá úvahami nad probíraným a dospívá k zjištění, že Liščin manžel není biologický otec jejího dítěte; příčinou Liščina telefonátu byla snaha o přisouzení otcovství Dannymu, zde pregnantně vyjádřená hovorovým „zachomoutovat“. Přes nostalgické ladění těchto částí – včetně poukazování na tělesné půvaby známé z minulosti (např. Liščina paže

stále „byla vlahá, hladká a sametová“, M: 63) – tak Liška i zde vyznívá jako postava výrazně vypočítavá.

Časová rovina, v níž je popisováno setkání v kavárně, končí takto:

„Ty seš hezčí,“ řekl jsem [na Liščinu repliku, jak je „bezvadně krásná“ její dcera]. Sluneční paprsek udeřil taky do hedvábné korunky, propletené modrou mašlí. Jak zvedla dítě a mazanýma očima na ně s obdivem brejlila, nakreslilo její tělo ten neodolatelný otazník oblíny dole a oblíny nahoře a štíhlá noha s jemnými chloupky se ve slunci bronzově a zlatě zaleskla. Na jejím konci byl, na rozdíl od někdejších tenisek, módní střevíc s velkou plechovou přezkou.

Tak začala druhá kapitola mého docela hezkého románu s Liškou (M: 68).

Kromě zkratkovitosti (další detaily o obnovení partnersko-sexuálního vztahu chybí) poukazujeme na zmínku o Liščiných botách, z níž vyplývá změna stylu oblékání, ačkoliv například mašli, charakteristickou pro linie z roku 1949, má i při tomto setkání (viz dříve).

V následující části v pásmu vypravěče bez detailů zaznívá, že Danny je otcem Liščina druhého dítěte, syna Vojtěcha, a bez bližšího specifikování je zde řeč o poměru s Liškou, která „mohla nevěru (měl jsem dojem, že ji postupem doby rozšířila o další občasné zájemce)<sup>45</sup> poměrně snadno kamuflovat oddaným poslechem zbožných básní“ (M: 69).

Další – opět nespecifikovaná poznámka – se týká cesty do Kostelce v roce 1970:

A jeli jsme. Já, Liška, její dvě děti, z nichž mladší bylo taky moje, a ponurý Liščin muž Vojtěch. Nedávno vstoupil, i s manželkou, do Třetího řádu svatého Františka, kterýžto neexistující řád vyžadoval slib čistoty. Tak se Liška stala jeptiškou, ale obavy vzbuzené mou přiznanou návštěvou v nevadském nevěstinci brzy překonala. Byla to pěkná jeptiška, Liška. Vždycky na ní bylo něco zvláštního (M: 526).

---

<sup>45</sup> Dannyho soudy o Liščině jednaní či úmyslech kolísají mezi nejistotou (v citátu „měl jsem dojem“) a jistým konstatováním – v próze najdeme v pásmu vypravěče konstatování jako „Byla posedlá touhou po souloži, stejně jako já“ (M: 174) či „Jako vždycky si při sociální vědě užívala, protože věděla, že jí nehrozí žádné nebezpečí“ (M: 180). Danny u těchto „jistých konstatování“ neuvádí, jak ke svým soudům dospívá, ale z kontextu si můžeme domýšlet, že je to na základě znalosti Lišky a zhodnocení situace.

Nepřímou informací o milostném poměru je rovněž věk Dannyho syna Vojtěcha, jež Danny uvádí v pásmu vypravěče až na straně 527: v roce 1970 je mu deset let.

Linie zasazená do roku 1970 je pro konstrukci Lišky podstatná též proto, že Liška v hovoru s Dannym pronáší reflexi svého života v souvislosti s tím, co by se bývalo stalo, kdyby se bývala neocitla ve svízelné situaci způsobené korespondenční šachovou partií.

„Tak bych měla maturitu na sociálce a místo pomocný sestry bych byla začla jako svačínářka s maturitou. Někej grázl by mě byl stejně zbouch, ponivač sem byla pitomá, celá říčná po muskejch. Takovej život jako muj skoro ani zkazit nejde“ (M: 505).

Liška je tedy (již) schopna sebehodnocení a zestárnutí se na ní projevuje jak fyzicky – „Vzal jsem Lišku kolem pasu. Nebyla rozhodně tlustá. Jenom plnější než tenkrát, když místo břicha mívala umyvadlo“ (M: 523) –, tak popisem jednání – „Opovržení se týkalo toho, že [kolemjdoucí] holka je tak mladá, tak štíhlá, tak hezká“ (M: 524). Nelze však říct, že by v jejím jednání či postojích byla patrná radikální změna.

Pro vývoj příběhu v rovině (4) jsou nicméně nejpodstatnější popisy událostí, v nichž Liška vystupuje, ale aktivitu nevyvíjí a ani se o ní mnohé nedozvídáme. V těchto pasážích se probírá tzv. zázrak z roku 1949. Mluví se o něm během setkání s Liščiným manželem a dalšími lidmi v roce 1968 (byť nelze s jistotou říci, jestli je Liška zprostředkovatelkou těchto setkání) a na návštěvě u Liščina dědečka v roce 1970, k čemuž dochází právě díky Lišce. Důležité je zde to, co o okolnostech, jež se týkají zázraku, říkají *jiné postavy*.

Lišky a toho, že se zná s Dannym již z roku 1949 a že se oba účastnili mše v den zázraku, se v těchto pasážích netýkají dialogy, ale pouze Dannyho vypravěčské party. V nich je opakovaně tematizováno přání či snaha, aby se ostatní o této minulosti nedozvěděli.

Za manželovými zády udělala na mě Liška obličej. Účast na zázraku, stejně jako skutečnost, že jsem ji kdysi vyučoval sociální nauce v šeříkovém městečku, patřily k našim soukromým tajemstvím (M: 71).

## 6.5 Mana plná jedu

Hned na začátku *Konce nylonového věku* se Jiřina Kočandrlová prohlíží v zrcadle, když je doma v pražských Radlicích ve svém pokoji, a činí tak dvakrát za sebou: „Znovu se prohlížela v zrcadle“ (KnV: 7). Právě sebezpozorování a pozorování druhých je častou Jiřininou aktivitou během několik hodin, do nichž je aktuální děj novely zasazen. Vlastní tělo pozoruje v zrcadle i v koupelně a poté po vykoupání:

Už zase stála před zrcadlem, zabalená do osušky [...] (13).

Rozsvítila malou lampičku u zrcadla na toaletním stolku a znovu se podívala sama na sebe (KnV: 16).

Díky těmto činnostem se dozvídáme, jak Jiřina vypadá, a z úvah o vlastním těle zjišťujeme, že Jiřinu její vzhled trápí.

V kapitolách vyprávěných z perspektivy Samuela, Ireny a Roberta je pozorována též Jiřina. Samuel sleduje Jiřinu, která se na plesu prohlíží a „upravuje“ před zrcadlem; Irena během plesu zahlédne Samuela, jak tančí s Jiřinou, o čemž se dozvídáme pouze z této perspektivy, neboť v pásmu zmíněných tančících postav tato událost obsažena není. V případě Roberta je přesnější říci, že zaznamenává, že se jeho manželka Irena baví s Jiřinou: „Pohlédl na ni, mluvila s Jiřinou, v očích, které měla abnormálně široké, svítily celé lustry a z jejich hlubiny zářilo světlo smaragdu“ (KnV: 43). Jeho vztah k Jiřině tak odráží nejen neutrální podoba křestního jména, ale rovněž to, že popis pozorování je plně zaměřen na Irenu.

Jiřina v průběhu novely sleduje osoby, které zná, i osoby neznámé. Vzhledem k četnosti takových situací zde zvlášť upozorňujeme na výběrovost níže uváděných citátů. Na začátku druhé kapitoly vyprávěné z Jiřininy perspektivy, jež se ještě odehrává v radlickém sídle, se dozvídáme, že vnímala

přítomnost svého příbuzného Samuela („slyšela ho“) a pozorovala jej („před chvílí viděla“), aniž bychom věděli, co přesně sledovala:

Slyšela ho, jak jde po dlaždičkách v předsíni a otevírá kuchyňské dveře, a pak jeho hluboký hlas, Dobrý den, a matčinu nadšeně radostnou odpověď, Vítám tě, hochu!, pěst na to oko, které před chvílí viděla civět do prázdna na altán na zahradě (KnV: 13).

Během plesu se díky Jiřinině pozorování dozvídáme o tom, co dělají ostatní postavy:

Dcera statkářova se otočila k Semínkovi, ale ten ji neviděl, okusovali se zrovna pohledem s Hillmankou. Geschwinder něco vykládal, Žofka se chichotala a blbec Semínko čuměl Hillmance rovnou do očí, jako kdyby ji v nich viděl dvakrát. A ona taky, do jeho (KnV: 38).

Pozorování je škodolibé. Jiřina současně závistivě hodnotí vzhled jiných žen a porovnává se s nimi. Kromě Ireny sleduje například Renátu. V ukázce upozorňujeme na průběhovou podobu slovesa: „Jiřina se zadívala do sálu, kde se Renáta Mayerová právě chovala, jako kdyby jakživa nepoznala, co je to brečet“ (KnV: 78–79). Závist se projevuje též *tête-à-tête* s Irenou, které se Jiřina dívá na ňadra a závidí jí je.

Závist a nespokojenost jsou patrné i ze sledování cizích lidí:

[Jiřina] Hleděla na rej kroužících ondulací, posypaných stříbrným prachem, na rej smokingů, na radovánky dívek, o nichž o všech se jistě dají šířit takové historky, jakou si ona vymyslela o Renátě. Ani nevymyslela. Pouze překroutila. O Renátě se dají šířit spousty docela pravdivých historek. Jenom o ní, o Jiřince Kočandrlové, se nedá šířit docela nic. Docela ani vymyslet (KnV: 82).

Na jeden okamžik z děje nahlíží dvě postavy. Na konci jedné kapitoly vyprávěné ze Samuelovy perspektivy se uvádí:

[...] Samuel náhle ucítil, že se na něho někdo dívá. Rychle se rozhlédl po sále, neboť dobře věděl, že telepatie existuje. Bílé, černé a růžové skvrny toalet se otáčely v kaleidoskopu a v jejich středu uviděl Irenu, v černých šatech z lesklého taftu, jak jde přímo k němu, úplně jiná – přesně jak je to popsáno v psychologii – než všechny ostatní, krásná jako sametový ocún z černého jezera, a táhne za sebou otráveně vyhlízejícího Roberta (KnV: 37).

Navazuje kapitola z Jiřinina pohledu,<sup>46</sup> v níž je popsán stejný moment „jejíma očima“. Na Samuelovo pozorování, který si všiml Ireny, pasáž odkazuje tím, že je Irena označena zájmenem „jí“:

Dcera statkářova si jí taky hned všimla, ale její pozornost se *škodolibě* soustředila na bratrance. Jakmile se Hillmanka usmála, ztratila Semínkova tvář všechny znaky inteligence; pootevřel ústa a rázem zapomněl, kde je. Teprve potom přelétla zrakem k přicházející dvojici. Irena Hillmanová měla perfektní toaletu, takovou si ona prostě nemůže dovolit, k tělu a rafinovaně zavřenou jako jeptiška. A takhle prý už vypadala od patnácti. Ach, někdo má všechno, co ani nechce, a jiný nemá nic (KnV: 37, kurziva J. Z.).

Další Jiřinina opakovaná aktivita je – stejně jako pozorování – „neviditelná“: její myšlenky. Z nich se dozvídáme mj. o jejím rodinném původu a událostech z minulosti, slouží k sebereflexi i k hodnocení jiných postav. Z některých myšlenek je přitom patrné, že Jiřina nemá k dispozici dostatečné informace a při úvahách o jiných postavách pouze spekuluje:

[...] potěšilo ji to, protože ráda myslí na Topolov, jenže on [Robert Hillman] přitom vůbec nemyslí na bažantnici, ale na Hillmanku, jak jde bažantnicí, ani nemá na kůži pocit teplé, chladivé vody rybníčku, té vody živé mladými žábami, ale nanejvýš vidí její soukromý rybníček, ozdobený hubeným tělem Hillmanky v plavkách. Nebo možná bez plavek, je to tam úplně za bukem (KnV: 61).

Jiřina má také několik erotických tužeb či představ. Než se jde koupat, touží, aby ji Samuel „znásilnil [...] na té studené kachlíčkové podlaze tady

---

<sup>46</sup> Návaznosti kapitol *Konce nylonového věku* se věnuje ve své diplomové práci Barbora Poledňáková (POLEDŇÁKOVÁ 2013).

v koupelně“ (KnV: 7). Předtím sní o tom, že se jí dotýká Nořin manžel doktor Petr Hausmann:

Je to v Hausmannovic vile, v Nořině ložnici, Nora a Petr, Petr ji zezadu objímá. Na zádech ucítila zašimrání chlupaté mužské hrudi, na ramenou kamenné bicepsy a tlak vzrušeného pohlaví v žlábků mezi nohama. Rychle se k němu otočila – ale obraz v zrcadle zůstal stejný; měl přivřené oči a stál nehybně ve veliké, prázdné koupelně, zavadla mu do náručí, zadusil ji a ona mu ovinula dlouhé, štíhlé, půvabné Nořiny ruce kolem krku a prsty mu zajela do vlasů. Zavřela oči úplně a sála polibek pootevřenými rty ze vzduchu (KnV: 7).

Erotické úvahy tedy opět ukazují, jak se Jiřina porovnává s jinou ženou. V uvedené pasáži si dokonce představuje, že má její tělo – představa je později označena jako „koupelový sen o Nořejiřině a Dr. Hausmannovi (ten byl zaměnitelný)“ (KnV: 13). Tužby a představy zároveň vyznívají jako něco neuskutečnitelného, neboť muži o Jiřinu kvůli její tloušťce milostný či erotický zájem neprojevují.

Kromě pozorování Ireniných ňader během plesu Jiřina na začátku novely uvažuje o Nořině těle:

Dovedla si představit Noru v tureckých kalhotách, nahou pod nima, siluetu dlouhých stehů proti světlu serailu, plnoštíhlé boky, ňadra jako mramorové polokoule pod hedvábím, tu protivně bezvadnou noční pleť – a vedle ní sebe, hedvábí jako slupka na dvou dobře nabitých jelitech [...] (KnV: 56).

Ale zatímco v případě Ireny můžeme hovořit o latentní bisexuální orientaci, u Jiřiny v těchto pasážích opět upozorňujeme hlavně na kontrast mezi tělesným půvabem Jiřiny a jiné dívky.

Opakovaně se v *Konci nylonového věku* projevuje rozpor mezi tím, co by Jiřina chtěla udělat a co skutečně dělá. Je to patrné u Jiřiny doma v Radlicích, „když dostala chuť ho [Samuela] vyhodit, ale neudělala nic“ (KnV: 18), i během plesu v Reprezentačním domě:

Upadla v pokušení zavěsit se drze do Samečka a tu radost z Hillmančinych očí mu zkazit. Když seš tak pitomý, že chceš být galantní, tak buď! Chytit ho pod paží a říct jakoby důvěrně a s důvěrností sestřenky, Pojď, bratráčku! ale hned věděla, že nic ani zdaleka takového neřekne, jenom zakvikne selhávajícím hlasem, že Semínka začíší otrávenost a ona si bude připadat odporná, taková, jaká bude připadat Semínkovi, a bude mít vztek na něj, na sebe, na všechno (KnV: 38).

Nejisté chování je patrné rovněž v kapitole, v níž je na situaci nahlíženo z pohledu Samuela. Jedná se o jediný úsek prózy nahlížený z perspektivy někoho jiného, v němž Jiřina přímo vystupuje (zapojuje se alespoň částečně do hovoru) a není pouze předmětem myšlenek nebo pozorování (když Irena nebo Robert Jiřinu zahlédnou, ale nemluví s ní). Samuel v této kapitole Jiřině představuje Pedra Geschwinderu a jeho partnerku Žofii:

„Těší mě. Žofa Bernátová,“ pravila sladce Geschwinderova slečna.

„Kočandrlová,“ zapípala Jiřinka.

Pedro se na Jiřinku usmál. I na ni svůdně:

„Bedřich Geschwinder.“

„Kočandrlová,“ pípla znova Jiřinka a Sam si všiml, že se slabě začervenala. Všiml si toho jenom on. Jiný to na deputátnické pleti dcery statkářovy poznat nemohl (KnV: 34).

Hovor pokračuje, ale Jiřina se do něj nezapojuje, čímž je její pasivita ještě zesílena, navíc je zřejmé, že pro aktuální dialog není její přítomnost podstatná.

Jiřinino chování je v pásmu autorského vyprávění opakovaně hodnoceno. Postupně mj. čteme: „bolestivě vzdychla“ (7), „vztekle shodila osušku na zem“ (14), „dostala náhle křečovitý vztek, prudce vstala“ (18), „odpověděla vražedně“ (38), „vybuchl [jí] v prsou malý, pohrdlivý smích“ (40), „vztekle se zeptala“ (60), „prudce zatoužila zasadit mu ránu“ (61), „úkosem a potají prohlížela“ (77), „pomyslíla si pohrdlivě“ (80), „okamžitě dostala vztek“ (81, vše KnV). Momentální postoj k Ireně je vyjádřen takto: „Ve foyeru před začátkem plesu necítila k Hillmance nic než nenávisť“ (KnV: 77).

V jednání Jiřiny Kočandrlové či při zachycení jejích pocitů se tedy opakovaně objevují impulzivní reakce, negativní emoce či zlé úmysly vůči



druhým lidem. Její pocity se navíc proměňují. „Radost“ z toho, že někomu ublížila vyprchává; v jednu chvíli uvažuje o lidech jako o „samých idiotech“, ale jen o pár řádků níže postoj mění: „A nehorší je, že to nejsou idioti“ (40).

Uvedli jsme, že Jiřina vždy neříká ani nečiní to, co si myslí nebo co by chtěla, takže její reakce mohou působit pasivně. Na druhou stranu právě pomocí řeči, jak ještě popíšeme v kapitole 7.5.2, intrikuje či chce alespoň způsobit okamžitou negativní emoci, jako když zdraví Samuela Gellena: „Vítám tě, Semínko,“ řekla, aby ho namíchla. Neměl to rád“ (KnV: 14).

Zlomyslné úmysly způsobují Jiřinin doslovný pád na konci novely. Jiřina spěchá po schodech, neboť chce zastihnout Samuela a Roberta ve rvačce, kterou očekává a k níž svým hovorem s Robertem možná napomohla. Pasáž dokumentuje její pocity a pohyby, které způsobují, že Jiřina upadne:

Jen rychle. Aby o to nepřišla. Rychle. Měla vztek, že po schodech neumí utíkat rychleji. Rychleji. Jedno schodiště. Robert a Sam zmizeli ve dveřích. Nohama v plesových střevíčkách spěšně dusala po mramoru. Druhé schodiště. Věděla, že má sukně vyhrnuté až skoro ke kolenům, ale – ostré škubnutí jí projelo nohou, oddychla si, že se nesvalila, ale najednou nestála pevně, najednou se nakláněla dolů dopředu, cítila, jak ji přitahuje síla svažujícího se schodiště, jak dělá šíleně rychlé kroky po stupních a pořád míně se dotýká střevíci mramoru, a potom se od schodiště odpoutala, v uších jí zaznělo prudké ženské zaječení, viděla, že hrany schodů letí proti ní, nějaké rychlé pohyby černých siluet dole a kolem, blížící se schody, letěla k nim, projelo jí hlavou, Uklouzla<sup>47</sup> na schodišti, ostuda, ostuda, zase zrovna jí se to musí – a pak už jen křupavý náraz, tma, nejasné světlo a pohyblivý hrozen tváří, ruce, nějaké ruce, které jí stahují sukni přes kolena, horko, ponížení, a pak ji vezou někam, auto, sníh a zase tma a všelijaké neurčité bolesti kolem – ach! – blbec Semínko – (KnV: 118–119).

Tanec tak podstatnou úlohu jako v *Legendě Emöke* nesehrává. Jiřina sice při tanci uvažuje o tom, že se jí Robert dotýká, ale v *Konci nylonového věku* tanec – i obecněji přítomnost na plese jakožto společenské události –

---

<sup>47</sup> Ve vydání v autorových Spisech (ŠKVORECKÝ 1991: 726) je na příslušném místě malé u, které je zřejmě adekvátní (není zde zápis vnitřního monologu „Uklouzla jsem“).

představuje především situaci nahrávající Jiřině touze verbálně ubližovat: Lidé spolu můžou, ba kvůli fatické funkci řeči musí hovořit.

## 6.6 Dílčí závěr

Všechny čtyři ženské postavy se různým způsobem projevují jako alespoň částečně aktivní. Emöke tančí a má vliv na jiné postavy, včetně redaktora. Líza není příliš aktivní ve smyslu nějakých činností (snad s výjimkou manželského sexu, který Danny jako vypravěč opakovaně zmiňuje), do děje však zasahuje už tím, že o ni Danny má, resp. měl milostný zájem, neustále na ni myslí a srovnává s ní jiné ženy. Liška je výrazně postavou akce, a to nejen při svádění Dannyho. Jiřina aktivní chce být svým pomlouvačným jednáním.

Jako významné a společné se tedy ukazuje, že ženské postavy ovlivňují nebo se pokoušejí (jako Jiřina) ovlivnit jednání druhých. Jak zmíníme ještě v kapitole 7.6 v souvislosti s řečí, jednotícím motivem je v různých podobách vztah muže s ženou. Líza odmítá Dannyho, redaktor se pokouší o Emöke, Liška svádí Dannyho, Jiřina je nespokojena, že nemá partnera, a zasahuje do milostných vztahů druhých postav.

Pasivně se projevovala Emöke v minulosti (když se kvůli okolnostem provdala). Liška příliš nezasahuje do situací, kdy je pouze zprostředkovatelkou setkání, a s Dannym v tu chvíli není sama – její role i v dalších liniích než milostné ji však odlišuje od ostatních zkoumaných postav. Jiřina v rozhovorech s druhými vždy nečiní to, co by udělat chtěla (jak víme díky personální vyprávěcí perspektivě). Určení pasivního jednání u Lízy komplikuje, že je podávána především ze vzpomínek, a není příliš situací, kde bychom mohli sledovat její přímé jednání. Jako chování, v němž řeč představuje pouze „planá slova“, můžeme vnímat její prohlášení, že se rozvede, i když tak v textu povídky nakonec nečiní.

Postavy neprocházejí výrazným vývojem. Jen u Emöke se nejprve zdá, že ke změně dojde (a naváže vztah k redaktorem), ale zaviněním jiné postavy (učitele) mezi nimi nakonec dochází k rozepři.

Pro modelaci všech čtyř postav též hraje roli hudba nebo tanec. Emöke a Jiřina při tanci hovoří s druhými postavami. U obou dívek je tanec podán jako

aktivita, při níž dochází k blízkému tělesnému kontaktu – vypravěč *Legendy* popisuje blízkost těla Emöke; Jiřina si uvědomuje, že se taneční partner Robert dotýká jejího těla, se kterým je nespokojena. Tančí též Líza. Nedožíváme se sice, co je během této aktivity předmětem hovoru, ale i tady (stejně jako v *Legendě*) vypravěč díky tanci pozitivně vnímá ženino tělo. Liška chce po Dannym, aby jí na piano zahrál tři písničky, což je součástí její strategie svádění.

## 7. Promluvy

### 7.1 Teoretická východiska

Alena Macurová na materiálu Vančurovy prózy *Rozmarné léto* sleduje, do jaké míry se na charakteristice postav podílí řeč vypravěče (v terminologii, kterou používá Macurová, řeč produktora) a řeč jiných postav. Charakteristiku jinými postavami uvádí i Karel Hausenblas, když píše o údajích, jež vytvářejí postavu profesora Harapáta v próze Matěje A. Šimáčka *Lívanečky slečny Rózy*. Na Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka* Hausenblas poukazuje na to, že Švejka charakterizují jak jiné postavy,<sup>48</sup> tak „vlastní výroky Švejkovy o sobě“ (HAUSENBLAS 1961: 159). Zároveň konstatuje, že vojákovy promluvy jsou v souladu s jeho jednáním.

Otázce řeči a jednání věnuje pozornost rovněž Macurová, která stanovuje „dva (relativně oddělené) významové kontexty, **kontext řeči** a **kontext činu**“ (MACUROVÁ 2016: 97, zvýraznění A. M.) a sleduje, jaký kontext je pro postavy v určitém momentu dominantní.

Řeči a jednání se Macurová věnuje také se zohledněním toho, jak je zachycena neverbální komunikace postav, když postavy promlouvají, i v situacích, kdy právě nemluví. Je však třeba zohlednit, že neverbální komunikace je v uměleckých textech – oproti použití v reálné komunikaci lidí – „zastoupena (nahrazena) komunikací verbální“ (MACUROVÁ 2016: 104).

Verbální ztvárnění je použito i při prezentaci myšlení postav, kterému se dále věnujeme v kapitole 7.5.1. Jak upozorňuje Josef Hrbáček, jenž pojednává o vnitřním monologu v monografii věnované textové syntaxi češtiny: „Vnitřní řeč [vnitřní monolog] je ve skutečnosti často chaotická, nezformovaná, útržkovitá a obrazná; v uměleckých dílech je ji však třeba upravovat tak, aby mohla být čtenářem sledována a pochopena“ (HRBÁČEK 1994: 113).

Jak Macurová, tak Hausenblas sledují, zda a jak se prolíná řeč vypravěče s řečí postav. Hausenblas zmiňuje též „slohové využití prostředků jazykových

---

<sup>48</sup> O významu charakteristiky jedné postavy druhou píše taktéž Tomáš Kubíček: „Nejde tu ani tak o to, co ona sama [postava] o sobě říká, ale o to, jak hodnotí ostatní postavy, prostředí příběhu či další elementy fikčního světa“ (KUBÍČEK – HRABAL – BÍLEK 2013: 68–69).

i v řeči autorské i v řeči postav“; jevu nevěnuje bližší pozornost, ale uvádí jej jako prvek podílející se na utváření postav.<sup>49</sup>

Při určování toho, o jaký druh řeči postav v konkrétním případě jde, vycházíme ze studie Roberta Adama *Formy podání řeči* (ADAM 2003a) a textu *Řeč postav ve vyprávění*, v němž se k tématu vrací (ADAM 2007). Způsoby podání se týkají jak řeči vnitřní (myšlenky), tak řeči vnější (promluvení). Adam vychází mj. z prací Lubomíra Doležela, Josefa Hrbáčka i zahraničních textů, částečně modifikuje dosavadní teorii a stanovuje pět podob.<sup>50</sup>

(1) *Zpráva o řeči* představuje zprávu o něčí řeči, je blízká řeči nepřímé; „vypravěč řeč nepodává, pouze informuje o tom, že se řečový akt odehrál, příp. zmíní některé jeho obsahové složky“ (ADAM 2003a: 123). Mívá zejména podobu jmenné fráze, jako například: Oznámil dokončení své práce. V češtině není tak častá jako v angličtině. Patří do pásma vyprávění.

(2) *Nepřímá řeč* patří do pásma vyprávění, o řeči postavy pouze referuje a vždy je uvozena rámcovou větou, tj. je podána jako vedlejší věta předmětová (obsahová).

(3) *Podání řeči pomocí částice prý* je forma blízká nepřímé řeči, „od níž se liší vyšším statusem podávané řeči (ta není degradována na úroveň závislé věty) a tím, že postrádajíc rámcovou větu nemůže obsahovat identifikaci mluvčího“ (ADAM 2003a: 124).<sup>51</sup> Též patří do pásma vyprávění.

(4) *Polopřímá řeč* se po sémantické, výpovědní a slohové stránce shoduje s řečí přímou. Není však graficky značena a dochází k posunu gramatické osoby – je omezena na třetí osobu. Řadí se do pásma vyprávění.

(5) *Přímá řeč* reprezentuje promluvové pásmo postav. Je-li značená (uvedená v uvozovkách), má všechny distinktivní rysy pásma postav. Je-li neznačená, chybí jako distinktivní rys toliko uvozovky coby grafický znak. Oproti

---

<sup>49</sup> Ke stylistické stránce řeči postav též RIMMON-KENANOVÁ 2001: 71.

<sup>50</sup> Při definování jednotlivých forem vycházíme též ze studie Jany Hoffmannové (HOFFMANNOVÁ 2017).

<sup>51</sup> Jak však ukážeme v kapitole o řeči Lízy Hartlové, mluvčí takto reprodukováné promluvy může být identifikován ve větě předcházející.

Doleželovi nebo Hrbáčkovi tak Adam neuvádí jako samostatné kategorie značenou přímou řeč a neznačenou (nevlastní) přímou řeč.

V uvozovkách bývá zpravidla uváděna jen značená přímá řeč (což je i případ Škvoreckého próz, jimž věnujeme pozornost), ale Adam podotýká, že mohou být značeny i ostatní formy.

Smíšenou řeč Adam mezi formy podání řeči neřadí. Takové „vyřazení“ je pochopitelné, zohledníme-li, jak bývá smíšená řeč užívána. Příklady, které citují např. Josef Hrbáček nebo Jozef Mistrík, totiž ukazují, že smíšená řeč nemusí informovat o realizaci nějaké promluvy, ale je pouze, použijeme-li slova Roberta Adama, „prostředkem perspektivizace slovesného komunikátu“ (ADAM 2003a: 127). Smíšená řeč „je součást promluvy vypravěče modifikovaná v různé míře slohovými a jazykovými prvky, které jsou charakteristické pro řeč postav vůbec (mluvenou řeč) nebo pro některé konkrétní postavy“ (HRBÁČEK 1994: 116), podobně též např. Mistrík, jenž smíšenou řeč mj. hodnotí jako „aklimatizovanou řeč vypravěče“ (MISTRÍK 1989: 334).

## 7.2 Prečo ma cigáníte?

Zásadní pro řeč Emöke je rozdíl mezi tím, jaké promluvy ve fikčním světě této prózy *pronášá*, a tím, jak jsou tyto promluvy *zapisovány* v těch případech, kdy jde o neznačenou přímou řeč. O jejím jazyce se dozvídáme na začátku příběhu v pasáži zachycující, jak dívka reaguje na učitelovy pokusy o svádění:

[...] říkala jen Hej (byla to Maďarka, neuměla česky, mluvila zvláštní řečí smíšenou ze slovenštiny a maďarštiny a *nějakého* cikánského či podkarpatoruského jazyka), nebo Ne (E: 12, kurziva J. Z.).

Vypravěč řeč hodnotí („zvláštní“) a určuje jazyky, tvořící tento „kreol“. Vyznačená slova „*nějakého*“ a „*či*“ však mohou vyvolat pochyby o tom, nakolik je vypravěčovo určení přesné. Citované souvětí také ukazuje na paradoxnost zápisu *pronášené* řeči. „Hej“ je (zřejmě) přesný citát jejího cizího, nečeského jazyka, a i proto bezprostředně poté následuje v závorce vysvětlení. Avšak replika „Ne“ je již zapisována v českém jazyce, jež Emöke neovládá, a v dané

situaci pravděpodobně pronáší „Nie“.<sup>52</sup> Nadto jde o jeden z případů, kdy v *Legendě* v závorce zaznívají nové a pro výstavbu postavy podstatné informace.

Začátek dívčinych promluv signalizuje velké počáteční písmeno uvnitř souvětí/věty (nezačínají-li na začátku věty), s absencí uvozovek (popř. i dvojtečky, není-li promluva na začátku věty). Jazyk Emöke je tedy uváděn v neznačené přímé řeči, což se týká i zápisu vypravěčových promluv během rekreace (v pasáži zachycující cestu vlakem do Prahy jsou již zapisovány v uvozovkách).

Přímé řeči Emöke jsou zapsány spisovnou češtinou bez zmínky, že je pronáší jiným jazykem. V rámci pojetí základních forem vícejazyčnosti v umělecké literatuře dle Petra Mareše (2003: 35–40) tak můžeme dominantní postup užitý v této novele řadit k eliminaci, tj. o cizím jazyce postavy víme, ale přímo z dané promluvy ani jejího uvození to poznat nejde.

Výjimku tvoří promluva, jež zachycuje konflikt mezi vypravěčem a Emöke:

[...] tu mi řekla s nevýslovným smutkem v hlase Proč mi lžete? (Prečo ma cigáníte? řekla v té své maďarské slovenštině.) Nemusíte mi nic ukazovat. Já všechno vím (E: 54).

„Proč mi lžete?“ zní ve srovnání s expresivním „Prečo ma cigáníte?“ neutrálně. Spisovná čeština Emöke do jisté míry depersonalizuje a odpovídá té části její charakteristiky, jež akcentuje Emöke jako ideál nebo její zájem o duchovní otázky. Naproti tomu „maďarská slovenština“ působí expresivněji, přirozeněji (obzvlášť se zohledněním konkrétního citovaného případu) i více odpovídá ženině sociálnímu původu. Doplňme však, že pro tuto konkrétní nečeskou promluvu není označení „maďarská slovenština“ adekvátní – „cigániť“ je hovorové slovenské slovo, etymologicky neovlivněné maďarštinou (viz Králik 2015: 93–94). Promluvu tak vnímáme spíše jako ilustraci jazyka postavy, jímž ve fikčním světě prózy mluví, než jako doslovný citát.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> K interpretaci této pasáže srov. text Andrého Brinka, který ji považuje za zásadní, neboť promluvy Ano a Ne vyjadřují nejistou rovnováhu („precarious balance“) Emöke i celkovou strukturu vyprávění této novely (BRINK 1994: 108).

<sup>53</sup> V anglickém překladu (přel. Kaca Polackova-Henley) není toto místo zachováno a pasáž zní takto: „[...] she said, with an inexpressible sadness in her voice, Why are you lying to me? You



Česky psané promluvy Emöke splývají v novele se spisovným jazykem pásma vyprávění, které charakterizují syntakticky rozvolněná, dlouhá, mnohdy rytmizovaná souvětí. Tomu napomáhá rovněž absence uvozovek pro přímou řeč – řečeno s Lubomírem Doleželem, „dochází k úplné ztrátě syntaktické samostatnosti a intonační uzavřenosti nevlastní přímé řeči“ (DOLEŽEL 1960: 67). Jazyk Emöke tak na rozdíl od přímých řečí učitele, které v uvozovkách zapisovány jsou a využívají nespisovné češtiny a expresivity, nijak neruší stylovou rovinu knihy, její artistní ladění.

V jiných prózách Josefa Škvoreckého – vzniklých před *Legendou* i po ní – postavy rovněž hovoří také jinak než česky. Tyto cizojazyčné promluvy (už od angličtiny a němčiny ve *Zbabělcích*) jsou přitom častěji než v *Legendě* uváděny přímo v původním jazyce (byť některé fonetickým zápisem).<sup>54</sup> Odlišný postup v *Legendě Emöke* vysvětlujeme estetickým účinkem této novely, ale též tím, že by čtenáři „originálnímu“ jazyku Emöke nemuseli porozumět,<sup>55</sup> pokud by byl býval uváděn bez vnitrotextového překladu (termín viz Mareš 2003: 26), tj. „citován“ věrně.

Helena Kosková o dívčiných promluvách uvádí, že „charakteristika přímou řečí, která z ostatních i epizodních postav rekreantů dělá živé lidi, u Emöke odpadá“. Podle ní je takto „zdůrazněn motiv řeči jako nedokonalého prostředku komunikace, rozumově a verbálně vyjádřené jistoty jsou zpochybněny, skutečné porozumění mezi dvěma jedinci může zprostředkovat jen cit, hudba a umění“ (KOSKOVÁ 2004: 76). K citátu dodejme, že odlišné jazyky redaktora a Emöke

---

don't have to show me anything. I know everything“ (ŠKVORECKÝ 1994: 80). Německý a francouzský překlad cizojazyčnost ilustrují pomocí expresivity. V německé verzi (přel. Vera Cerny) na příslušném místě čteme: „[...] sagte sie, mit einer unsagbaren Traurigkeit in der Stimme, Warum lügen Sie? (Warum beschwindeln Sie mich, sagte sie in ihrem ungarischen Slowakisch), Sie brauchen mir nichts zu zeigen. Ich weiß alles“ (ŠKVORECKÝ 1966: 62). Francouzský překlad (přel. François Kérel.) zní takto: „[...] et alors elle me dit avec une ineffable tristesse dans la voix Pourquoi mentez-vous ? Pourquoi faites-vous le gitan ? dit-elle dans son parler slovaque. Vous n'avez rien besoin de me montrer. Je sais tout“ (ŠKVORECKÝ 1968: 65). Pasáž popisující reakce na učitelovy promluvy slovy „Hej“ a „Ne“ je vůči originálu věrně pouze v německém překladu, který jediný z uvedených cizojazyčných verzí *Legendy* zachovává „Hej“ jako citátové slovo (ŠKVORECKÝ 1966: 13).

<sup>54</sup> Přímé řeči ve slovenštině se objevují ve Škvoreckého povídce Či dedukce? ze *Smutku poručíka Borůvky*. Slovakizace rodilého mluvčího češtiny je tématem dopisů v *Příběhu inženýra lidských duší*.

<sup>55</sup> Petr Mareš uvádí příklad slovensky psané prózy Ladislava Balleka *Pomocník* (1977), v jejímž českém překladu byly maďarské promluvy nahrazeny němčinou (MAREŠ 2003: 33).



nezpůsobují neporozumění ve smyslu neznalosti slovní zásoby cizího jazyka: Ačkoliv Emöke „neuměla česky“ (E: 12), vzhledem k příbuznosti slovenštiny s češtinou předpokládáme, že promluvám vypravěče a dalších postav rozuměla; neporozumění „zvláštní řeči“ Emöke není nikde v textu tematizováno. Problém v porozumění způsobuje jednání postav a jejich vlastnosti, a ne odlišnost mateřských jazyků. Dívčin odlišný jazyk tak její cizost *pouze* zdůrazňuje.

Kromě neznačené přímé řeči jsou promluvy Emöke uváděny formou nepřímé řeči, která v neznačenou přímou řeč přechází:

A tu ona řekla, že nemám pravdu, že příroda má smysl, i život. A jaký? zeptal jsem se a ona řekla Je to Bůh. „Tak už toho nechte,“ řekl učitel. „Slečno, nemáte chuť na pivo? Je vedro jako vo prázdninách.“ Ale ona zavrtěla hlavou a já řekl Vy věříte v Boha? Věřím, řekla, a já řekl Bůh není (E: 13).

Z řeči Emöke se dozvídáme o její minulosti (tu shrnuje vypravěč na základě dívčina vyprávění),<sup>56</sup> názory na smysl a další duchovní otázky a prostřednictvím dialogů probíhá též sbližování a oddalování mezi Emöke a vypravěčem, včetně učitelova zásahu.

V průběhu novely dívka míří k poutnímu místu, několikrát tancuje a na konci svého pobytu v K. odchází na vlak; tanec jsme uvedli jako výrazný projev její povahy. Na tomto místě je však třeba doplnit, že při tanci i ostatních zmíněných činnostech je podstatné, co při nich Emöke *říká* v hovoru s vypravěčem (a učitelem). Právě vyřčená slova v této próze ovlivňují vztahy mezi postavami.

Rozhovory doplňují popisy neverbálních projevů Emöke. Opakovaně se dozvídáme, jak se dívá nebo jakým způsobem slova pronáší.

---

<sup>56</sup> Jsme na rozpacích, zda pro tuto formu podání řeči ještě použít pojmenování zpráva o řeči, poněvadž je redaktorovo reprodukování prostoupeno jeho hodnocením; Robert Adam uvádí, že míra doslovnosti může být různá (tato pasáž by znamenala krajní pól s minimální doslovností) a že délka promluvy může být i více stran (což by odpovídalo tomuto případu).

Ve chvíli, kdy Emöke tančí s vypravěčem a již od učitele ví o jiné ženě, kterou zná vypravěč, ale ještě s ním o tom nehovořila, jsou její slova v rozporu s řečí těla, vyjevující skutečné postoje:

Šel jsem k Emöke a vzal jsem ji do kola, ale ona byla najednou jiná, přes panenky se znovu přetáhla blána klášterní zdrženlivosti. Co je, Emöke? Co se vám stalo? zeptal jsem se. Nic, řekla, ale tančila mrtvě, bez života, podrobovala se trpně mým pohybům jako lhostejné tanečnice lhostejných vyzvání na odpoledním čaji v kavárně [...] (E: 52).

Až posléze Emöke vypravěče žádá, aby jí ukázal svůj občanský průkaz, v němž má být uložena fotografie jiné ženy, a od té chvíle jsou pronášena slova v souladu s neverbální komunikací.

V pasáži, v níž vypravěč Emöke doprovází na vlak, je situace komplikovanější:

[Vypravěč:] Přijedu za vámi do Košic. Mohu? Proč byste nemohl, řekla. Ale budete se mnou mluvit? Mohu přijít k vám? Jistě, řekla. A budete mi pak věřit? Neodpověděla. Budete mi věřit, Emöke? Ještě chvíli mlčela. Já nevím. Snad, řekla potom [...] (E: 56).

Vyřčené tu není v rozporu s tím, co si Emöke myslí, ale v celém popise cesty na vlak a loučení je z jejích promluv patrné, že ji zklamalo vypravěčovo jednání – do Košic přijet může, ale toto gesto je zjevně formální. Deziluze kulminuje při odjezdu vlaku a projevuje se v tónu hlasu:

Věřte mi, prosím vás, zavolal jsem tiše. Emöke! Ano, řekla. Sbohem, ale to už nebylo volání osamělého zvířátka v lesní houštině, ale hlas zklamané a skeptické moudrosti lidské ženy, která se mění v obraz ztraceného času [...] (E: 57).

Kromě intonace projevuje Emöke své emoce cestou na vlak mlčením, které je známkou nejistoty, než redaktorovi odpoví. Mlčením se dívka „vyjadřuje“ také během rekreace, když se ji učitel pokouší svádět: reaguje jednoslovně a poté mlčí.

### 7.3 Houbičky!

V aktuální časové rovině Danny s Lízou hovoří na začátku povídky Stínohra, když je u ní a jejího manžela na návštěvě, a v povídce Špinavý, krutý svět při blíže nespécifikovaném setkání s Lízou a během návštěvy v divadle, kde je Líza s manželem. Povídka Epilog s dcerou boží vypráví o dějově předcházející události – nejprve Danny popisuje historku jiné ženy, kterou znala také Líza, a na konci zachycuje Lízinu reakci na tuto historku.

Průběh rozhovoru ve Stínohře je jen naznačen a scéna se zakládá především na vystižení Dannyho fyzické touhy po Líze a pocitů vůči ní, jež by chtěl verbalizovat, ale nečiní tak. Z popisu scény vyplývá, že k podobným situacím již došlo:

Seděl jsem v druhém křesle, naplněn nutností říkat Líze ty věci, ty obvyklé věci, a jako obvykle to nešlo kvůli Robertovi a pak proto, že v okamžiku, kdy jsem je mohl začít říkat, vždycky jsem je zapomněl, jak jich bylo moc. Vyšlo z toho pokaždé jen to rychlé a polohlasé Lízo, já tě miluju, a její To dobře děláš a honem zas od sebe a jenom nějaký ten pohled stranou a nic a přechod k objektivní konverzaci. Když mi to řekla, tak lhostejně, že zítra večer musím být sám, cítil jsem, že mi oči začínají brečet (L: 138).

I další průběh rozhovoru je zmíněn obecně, zároveň zaznívá, že jsme odkázáni pouze na to, co ví Danny jako vypravěč:

Seděli jsme, říkali sem tam nějakou blbost, já našťvaný na Roberta, Robert našťvaný na mě a mezi náma Líza, která byla neutrální či jaká, byl bych dal mnoho (ale to je jen fráze), kdybych byl mohl vědět, co si o tom všem myslí (L: 139).

Skutečnost, kterou se Danny dozvídá z dialogu („že zítra večer musím být sám“), má vliv na další vývoj povídky, neboť Danny až kvůli tomu kontaktuje Dášu, kterou chce svést.

Při setkání s Lízou ve Špinavém, krutém světě je tématem dialogu Lízin vztah k Dannymu a jejímu manželovi. Vyličení hovoru kombinuje neznačenou přímou řeč s nepřímou řečí:

Vždycky jsem miloval jen tebe. Všechno ostatní byl omyl, i když jsem byl s jinýma ženskýma, vždycky jsem miloval jen tebe. Jen jestli nekecáš, řekla. Nekecám, Lízo. Přísahám, řekl jsem. Vezmi si mě. I kdybych měl pro to ztratit duši, vezmi si mě. Obejmul jsem ji a chtěl jsem ji políbit, ale uhnula mi, políbil jsem ji jenom na měkkou a hladkou tvář. Nikdy mi to nedovolila.<sup>57</sup> Říkala, že to je začátek, a nemá se začínat, když se nechce dokončit. To prý je nemravné, surové, hřích. A teď zas uhnula. Věděl jsem to. Nikdy se s ním nerozejde. Pustil jsem ji, ptala se, jestli ji opravdu miluju, ujistil jsem ji, že ano, ale nevěřila mi, byla chytrá a já jsem nevěděl, jestli ve mně z toho ještě něco zůstalo nebo ne, nevěděl (L: 182).

Rozhovor v divadle se také týká vztahu Dannyho a Lízy. Oproti promluvám v *Legendě Emöke* a *Konci nylonového věku* je v této ukázce – a poté rovněž v dalších – užito neznačené přímé řeči i tak, že její začátek nesignalizuje velké písmeno („seš pěkněj, říkala“). Řeč postav tak ještě více splývá s pásmem vyprávění:

Líza měla zlomyslnost v očích, seš pěkněj, říkala, když si Robert odešel pro cigarety, vůbec se neukážeš, to jsou ty tvoje přísahy, vždycky, vždycky, Lízo, vid? Já ne, to tys na mě vždycky kašlala, Lízo, řekl jsem. Houbičky, řekla, jen si vzpomeň, co jsem pro tebe všechno udělala. Ano, udělala, myslel jsem si, protože mezitím zas přišel Robert, sehnala jsi pár potvrzení, vyřídila mi pár věcí na fakultě, když jsem učil v Broumově. Ale co ty nesplněné sliby, Lízinko? (L: 187).

Na konci povídky Epilog s dcerou boží Líza Robertovi a Dannymu říká o tom, že sousedovi z domu („hrbatýmu“) vyžradila tajemství jeho manželky. Oproti předchozím příkladům je pro zápis řeči užita značená přímá řeč a promluvě každé postavy patří vždy samostatný odstavec:

---

<sup>57</sup> V dějově předcházející (a též dříve napsané) Stínohře se objevuje pasáž, v níž Danny bez specifikování zmiňuje „příjemnou a nezapomenutelnou chvíli na chodbě ve tmě“ (L: 150), kterou zažil s Lízou v domě její tety. Tomuto úseku předcházejí zmínky o Lízině těle, z něhož byl Danny „vedle“. V textu nicméně jejich aktivita není už dál rozvedena; záleží tudíž, jak danou větu vyložíme. Pokud bychom však připustili interpretaci, že „chvilka na chodbě“ je eufemismus pro jistou míru intimností mezi Dannym a Lízou, byla by obě sdělení v rozporu.

„Tak jsem mu to řekla,“ pravila.  
 „Komu? A co?“ zeptal se Robert.  
 „Hrbatýmu. Že ten kluk není jeho.“  
 „Lízo!“ zařval Robert.  
 „Nekecej, Lízo,“ řekl jsem já.  
 „Řekla. Nesnáším, když si lidi něco namlouvaj. Ať ví, na čem je.“  
 Skoro mě obešla hrůza.  
 „Ale proč?“ zaúpěl Robert.  
 „Člověk má znát pravdu.“  
 „A co on?“ zeptal jsem se.  
 „Nevěřil mi, pochopitelně. Ale hned se hnál z káfé domů. Teď už je asi dole inkvizice.“  
 „Lízo!“ skoro zavzlykal Robert. „Ty vážně myslíš, že to bylo správný?“  
 „Samozřejmě. Člověk nemá mít iluze. O ničem“ (L: 196–197).

O Lízině řeči se dozvídáme i zprostředkovaně z dialogu Dannyho s Robertem, jenž rozmluvu se svou ženou reprodukuje. Jako přímý „citát“ je však uvedena jediná věta:

Ale ona není jednu noc doma, lítá bůhvídkde, když se jí člověk zeptá, kam jde nebo kde byla, odsekne *Co je ti do toho, já jsem svobodnej člověk*. Kousek ženský něhy v ní není, trochu pozornosti, trochu zájmu o člověka (L: 180, kurziva J. Z.).

Z Dannyho vzpomínání se dozvídáme o několika rozhovorech, které s Lízou v minulosti vedl o jejich „vztahu“ a které zřejmě probíhaly opakovaně:

Nakonec nic nešlo udělat ani zařídit, nakonec nepomáhalo ani Lízino říkání, já vím, já ti věřím, že ti je blbě, když mi bylo blbě. Strašně hrozně blbě. Tomu nešlo nijak odpomoci (115).

Nebo Líza; co by měl říkat Petr Hladkej, říkala mi. Ten nemá vůbec žádnou holku, vidíš, a ty tady furt brečíš, že se se mnou nemůžeš vyspat. Jako by mi na tom záleželo, jak se užívá Petr Hladký. Záleželo mi na tom, že Líza spí s Robertem, a ne se mnou (124).

Líza byla lhostejná. Bavila se se mnou, na to jsem jí byl dobrý. Přísahala, mluvila o tom, jak mě miluje, jak to všechno myslí dobře, jak nechce nic špatného, jak

chce, abych byl šťastný. A zatím jí na mně houby záleželo a ještě míň na tom, jestli jsem šťastný (173, vše L).

V Epilogu Líza svými promluvami hodnotí druhé, když o jiných dívkách tvrdí, že jsou cítit „jako tělocvična“, zatímco ona ne. I tato promluva Lízy je pravděpodobně opakovaná. Danny uvádí, že se Líza k dívkám „lísala“, „posmívala“ a co jemu Líza „říkala“. Až další sdělení využívá iterativního slovesa: „A získávala si jejich důvěry [...]“ (L: 193).

Opakování tohoto i jiných sdělení vyvolává nezodpověditelnou otázku, zda jde o zápis jedné konkrétní promluvy na podobné téma, či zda Líza ve fikčním světě povídek vždy říkala totéž.<sup>58</sup>

O Líze samé (tedy nikoliv o jejích pocitech k mužům nebo o tom, jak hodnotí jiné postavy) se z její řeči dozvídáme minimum informací. V Zákonech džungle Danny uvádí, co mu Líza říkala o sobě, což vytváří výrazné erotické napětí:

Líza mi vyprávěla, jak si připadá jako chlap, milostnou holkovskou pusou mi to vyprávěla, a jak je jí divné, že je holka, a že když stojí ve vaně a dívá se na sebe v zrcadle, tak tomu nemůže věřit, a to bylo pro mě peklo, když tohle říkala, neboť já ji v duchu viděl nahou ve vaně, ňadra s tmavými bradavkami a tmavý klín, a milosrdný Bože, to bylo peklo, horší není. A nesměl jsem na ni sáhnout, musel jsem poslouchat úvahy o jejím problematickém holkovství a dělat že jo, že to je zajímavé. Bože! Sakra! (L: 94).<sup>59</sup>

V Epilogu s dcerou boží se dozvídáme, jak o sobě Líza „hlásala“ (toto slovo užívá Danny, čímž celé sdělení ironizuje), „že je jediná, jediné moudrá, všechny ostatní holky jsou pitomé“ (L: 192). V povídce Danny rovněž uvádí: „Líza se pachtíla po historkách. Věděla jich víc než já, tisíce, ale nepsala. Chtěla, jenže jí

---

<sup>58</sup> Míře „doslovnosti“ přímé řeči se věnuje Robert Adam ve *Slovu a smyslu* (srov. ADAM 2003a) a v časopise *Český jazyk a literatura* (srov. ADAM 2006). Poukazuje na to – ve *Slově a smyslu* s odkazem na studie Meir Sternberga –, že představa přímé řeči jako doslovné reprodukce pronesené promluvy nemusí platit vždy.

<sup>59</sup> Srov. se sebezpozorováním Jiřiny Kočandrlové v *Konci nylonového věku*.

to nešlo. Začala tedy říkat, že by mohla, kdyby chtěla, ale že je to marnost“ (L: 193).

Absence více „osobních“ informací je dána tématem zejména prvních tří delších povídek, jejichž opakujícími se motivy je „milostný trojúhelník“ mezi Lízou, Dannym a Robertem.

Prostřednictvím řeči tak Líza zejména vyslovuje svůj vztah k Dannymu (odmítání) i momentální postoje k Robertovi. Pro Dannyho je v povídkách *Zákony džungle* a *Stínohra* podstatné moci být s Lízou a hovořit s ní. Když je v Broumově, trápí ho, že nemá možnost ji „vidět a mluvit s ní“ (L: 123); neúspěšné sexuální sblížení s Dášou vnímá jako „veliký hřích“, o kterém chce Líze povědět: „Jak jsem se blížil k hotelu, tísnil mě [hřích] víc a víc, a věděl jsem, že se z něj neosvobodím dřív, dokud se nevyzpovídám Líze“ (L: 162). Někdy však Dannymu stačilo jen být s Lízou, „ani nic mluvit se nemuselo“ (L: 143).

Vzpomínky na Lizu jsou pro Dannyho natolik intenzivní, že si mj. vybavuje i její dříve pronesené promluvy. V povídce *Stínohra* se při tanci tiskne na Dášu a přijde mu na mysl, „co Líza říkala o žlázách, které mě honí po světě“ (L: 149). Dvakrát Danny tematizuje specifika Líziny slovní zásoby. Když se ocitá sám v klášterním pokoji, píše: „[...] a skočil jsem do lože. Lože říkala Líza, napadlo mě!“ (L: 112). Lízín jazyk Danny přebírá v hovoru s Janou:

Tak já si tě vezmu, nebeč, říkal jsem, jako mi to vždycky říkávala Líza. Nebeč. A připadalo mi to jako profanování toho slova, nebeč, já si tě vezmu, to jsem jen tak kecal, protože jsem měl vztek (L: 170).

Jazyk Lízy Hartlové je po lexikální stránce charakterizován též dalšími slovy. Říká „houbičky“,<sup>60</sup> „kafáč“, „hrbatýmu“ nebo v přeneseném významu „inkvizice“. V závěru povídky *Epilog* podává Danny Lízinu výrazně expresivní

---

<sup>60</sup> Slovo „houbičky“ ve stejném významu používá Ludmila Neumannová-Hertlová, zvaná Líza nebo Lizeta, v *Tankovém praporu* a v podobném i Irena Hillmanová z *Konce nylonového věku*. Slovo užívá též „kostelecká“ Irena v povídce *Prima sezóny* Zimní příhoda (ŠKVORECKÝ 1991: 29) a její sestra Alena v povídce *Hotel pro sourozence*, což Danny jako ich-formový vypravěč komentuje: „„Houbičky,“ řekla [Alena], a to bylo Irenino slovo. ‚Chceš se se mnou jenom utěšit.‘ Vlastně kdoví? Třeba to bylo Alenino slovo a Irena je měla od ní“ (ŠKVORECKÝ 1991: 194).

řeč pomocí částice prý: „Pak mi to vyprávěla Líza. Květuše prý ječela jak nána z bezu. Kráva. Nejdřív se kurví bůhví s kým, a pak ječí“ (L: 197).

V jejích promluvách se projevují obecněčeské hláskové změny („pěknej“ ← pěkný, „hrbatýmu“ ← hrbatému) i elize, tedy další jev charakteristický pro spontánní mluvenou řeč („pod“ místo pojď, „namlouvaj“ místo namlouvaj, zápis „seš“ místo jseš; v rámci jednoho odstavce je však Lízina promluva zapsána „seš pěknej“ i „co jsem pro tebe všechno udělala“, L: 187).

#### 7.4 Páni, profásku, to je teda gól!

Z vyličení prvního setkání s Liškou, jemuž se věnujeme v 4.4 a 5.4, je patrné, že zde Liška s Dannym hovoří, ale její promluva není citována, nýbrž uvedena jako nepřímá řeč: „Zeptala se, jestli smí na stranu“ (M: 15). Její promluva poprvé *přímo zaznívá*, tj. je uvedena v uvozovkách, teprve při vyličení jedné z následujících vyučovacích hodin:

„Soudruhu profesore, prosím vás, netykejte mi!“

„Cože?“

„Abyste mi netykal.“

[...] Liška u tabule pokračovala:

„My nejsme žádné děti a nám to vadí, když nám tykáte!“ (M: 23).

Spisovnou češtinou Liška hovoří i při návštěvě Dannyho kabinetu. Spisovně mj. pronáší tuto repliku:

„Já se učím na klavír,“ pravila Liška, stále velmi způsobně. „Ale jenom etudy a sonatiny, víte? A tady jsem dostala nějaké jazzové noty a nevím si s nima rady. Tak jsem si myslela, že kdybyste byl tak velmi laskav a mi je přehrál –“ (M: 32).

Byť je tato promluva co do spisovnosti nedůsledná („s nima“ místo náležitého „s nimi“), je z ní patrná snaha o kultivované vyjadřování (reflektovaná také vypravěčem), což je pro danou situaci přirozené (žákyně hovoří se svým vyučujícím), ale zároveň zde můžeme spatřovat i Liščinu masku (volbou jazykových prostředků zdůrazňuje, že je „způsobná“ žákyně projevující



úctu svému kantorovi).<sup>61</sup> Ovšem již při hovoru o konkrétních písničkách Liška pronáší „Fakticky?“ a „Já vím“ (M: 33).

První Liščina promluva při večerním setkání u kapličky je pak již nespisovná, ačkoliv ještě zachovává vykání: „Moh ste přijít dřív a nemusel ste se takhle zchvátit“ (M: 35).

Ostatní Liščiny repliky – ať už hovoří v linii odehrávající se roku 1949 nebo v pasážích zasazených do dob pozdějších – jsou již pronášeny nespisovnou češtinou. Pro konkrétní příklady je možné nalistovat jakoukoliv pasáž, v níž Liška *hovoří s Dannym* – neboť je-li setkání přítomno více lidí, Liška spíše mlčí (resp. nám vypravěč o jejích promluvách nepodává svědectví).

Pro její promluvy jsou charakteristické např. obecněčeské koncovky („komunistický řeči“, „jakej“), resp. obecněčeské hláskové změny („přemejšlim“), užívání protetického v („vo tom“, „von“) i naopak vynechávání iniciálních hlásek („dyž seš“) nebo krácení kvantity u sloves („prosim tě“, „tys to říkal“, vše M 176–177). Liščina řeč je charakterizována také po lexikální stránce (namátkou např. „vyblejsknout“ ve smyslu „vyfotit“, „pracháči“, „byla udělaná“ ve významu „obdivovala“). Danny v pásmu vypravěče při setkání v kavárně Juliš Liščinu řeč rovněž tematizuje; ukázka obsahuje i příklad lexikálních prostředků v podobě konstantního oslovení „profásku“, adresovaného Dannymu:

„Kohos to vlastně zachomoutovala?“ zeptal jsem se Lišky, neboť její milá tvář s hedvábnou korunkou a tradiční modrou mašlí mi vybavila elementy jejího někdejšího slovníku.

„Toho neznáš, profásku. Nákýho Novotnýho“ (M: 58).

Pro hovory týkající se katolické víry je příznačné přebírání specifické slovní zásoby (např. „hříšná žádost“, „Pán Ježíš“).

---

<sup>61</sup> V rozhovoru s ředitelkou Ivanou Hroznou Liška užívá – byť je v té chvíli v emocionálním vypětí – obecnou češtinu: „Ale dyť je to vostuda, soudružkóó! [...]. Však já sem nechtěla hrát! Já sem vám to říkala!“ (M: 194). V jiném hovoru s ředitelkou je patrná nedůslednost: „Ale to, prosim, nic *není*. Korespondenční partie, to *není* jako doopravdy“ (M: 191, kurziva J. Z.).

Oproti svému dědečkovi Liška neužívá východočeského nářečí.<sup>62</sup> Lze to dle našeho soudu vysvětlit tím, že Liška již opustila prostředí dědečkovy „chaloupky“, zatímco on zůstává ve „starém, bezpečném“ světě;<sup>63</sup> zároveň doplňme, že tak Liščiny promluvy působí přirozeněji. Výjimku činí nářeční podoba Doufalojc, utvořená od náležité podoby příjmení Doufal, což Liška říká bezprostředně poté, co cituje promluvu faráře Doufala, v níž on tuto podobu používá. „To mi ti přišlo tak divný, profásku. Pepík Doufalojc. To byl velebný pán,“ říká zde Liška (M: 551).

Když toto Liška pronáší, reprodukuje další ze svých hovorů s páterem Doufalem, tentokrát o tom, že se v mládí plánoval oženit, avšak jeho snoubenka tragicky zemřela. Tuto pasáž tvoří mj. zhruba tři stránky dlouhý odstavec (pro *Mirákl* netypicky dlouhý); odtud pochází i uvedený citát. V odstavci jsou promluvy značeny uvozovkami normálními, a víme-li, že hovoří Liška citující právě faráře, i uvozovkami jednoduchými (‘), avšak není tak činěno důsledně, jako například v úseku plynule (čárkou za slovem „troubivě“) přecházejícím od líčení situace (jak farář vyprávěl svůj příběh) po dialog Dannyho s Liškou nezachycený v uvozovkách:

Páter se odmlčel, vysmrkal se do červeného kapesníku, dlouze, troubivě, jako ty, řekl jsem Lišce. No, jako já, řekla (M: 552).

V některých úsecích tohoto odstavce však nelze s jistotou určit, kdo právě hovoří:

---

<sup>62</sup> I v jiných Škvoreckého prózách umístěných do Kostelce (ponechme stranou případné odlišnosti města v jednotlivých textech) postavy staré přibližně jako Liška užívají zejména obecnou češtinu, popř. hovoří jen s ojedinělými prvky východočeského nářečí (např. podoba „pivovár“ ve *Zbabělcích*). Nářečí důsledněji užívá dívka Naďa v románu *Příběh inženýra lidských duší* – nářečí zde působí jako odlišení a zdůrazňuje Nadin prostý (ekonomicky i sociálně) původ.

<sup>63</sup> K dědečkově řeči Kosková uvádí: „Prostá lidová víra a křesťanské odevzdání se do rukou božích je protikladem víry v moc rozumu. Východočeské nářečí Liščina dědečka, jazyk pátera Doufala, který nezná rétoriku politické demagogie, jsou protipólem frází, které se v románu ozývají z úst politiků, publicistů a stoupenců ideologie, přesvědčených o absolutní pravdě svých názorů, nebo alespoň předstírajících podobné přesvědčení“ (KOSKOVÁ 2004: 118).

Odpolední slunce se dralo okny fary, teplo zdvihalo prach ze starého nábytku a starý kněz seděl v prašné aureole, vybledlýma očima pátral ve vzpomínkách. [...] Lišce se zdálo, že v kněžském hlase zazněla nějaká nová nota, ne světská, rovněž zbožná, jenom snad živější (M: 550).

Obě citovaná souvětí se týkají Liščina setkání s páterem, ale volbou jazykových prostředků neodpovídají tomu, jak se Liška vyjadřuje, mluví-li s Dannym. Je tedy možné, že Danny-vypravěč svými slovy reprodukuje to, co se od Lišky dozvěděl (podobně jako vypravěč *Legendy Emöke* reprodukuje minulost titulní postavy); a že mu Liška prezentovala i své pocity („Lišce se zdálo“). Tomuto odstavci a problematice, kdo se zde právě promlouvá, se věnuje rovněž Michael Špirit, který uvádí též možnost, že se v této pasáži „objevuje kdosi třetí, snad ‚objektivní vypravěč‘“ (ŠPIRIT 2009: 586).

Specifická je Liščina řeč v šachové epizodě. Když už je schopna slova, její promluvy jsou zapsány s prodloužením krátkých vokálů ve slově na konci věty, čímž je naznačen její pláč:

„Ale dyť je to vostuda, soudružkóó!“ kvílela moje tajná přítelkyně. (194)

„To není pravda!“ zavřeštěla Liška. „Já nechtěla nikoho zesměšnit! Já sem jenom myslela, že to bude srand – švanda-ááá!“ rozbřečela se. (437)

„Já to tak nemyslela-áááÁÁÁ!“ ozvala se Liška (439, vše M).

Jak jsme již nastínili, z Liščiny řeči se dozvídáme informace o faráři Doufalovi, řeč slouží k vyjevení jejích postojů k otázkám křesťanské víry a jejím prostřednictvím se snaží o získání Dannyho. Cílem jejích promluv tudíž není jen výměna informací, názorů apod., ale i záměr ovlivnit Dannyho jednání. Přes tuto „promyšlenost“ nejsou její promluvy v rozporu s popisem jejího jednání ve chvíli, kdy dané sdělení pronáší.

Řeč vyjevuje Liščiny vlastnosti nebo vědomosti tím, jak dívka reaguje na Dannyho slova. V citované pasáži se ještě před Liščinou promluvou objevuje interpretující popis, jak se v danou chvíli dívala, mluvené je v souladu s neverbální komunikací:

[Danny:] „Nedovedeš si představit jiný tresty než maléry. Člověk může trpět taky jinak.“

V Liščiných zelených očích zasvítíl místo teologie romantismus téměř magazínový.

„Já už vim! Seš nešťastně zamilovanej!“ (M: 101).

Projevení (ne)vědomosti se opakovaně týká dialogů, v nichž se hovoří o katolické víře. Liška nezná slovo „katechumen“, zaměňuje biblického Petra s Jidášem nebo např. neumí latinsky (či přinejmenším nezná význam citátového spojení *in extremis*):

[Liška:] „Ale povídal [páter Doufal], že třeba i zabít je dovolený v sebeobraně, nebo aby se zachránil život druhému člověku. Účel světlí prostředky, povídal. To prej řekl svatej Ignác.“

„*In extremis*.“

„Cože?“

„Dyž to jinak nejde“ (M: 131).<sup>64</sup>

Řeč též zapřičiňuje, že je Liška ukázána jako (zřejmě) nespolehlivá při reprodukování historky, kterou vypráví:

„Prý je to český Bertík Morozov. Nevíte, kdo to je, Bertík Morozov, slečno Kožíšková? Ty to víš, kdo to je Bertík Morozov, profásku?“

„Pavlík Morozov,“ řekl jsem (M: 385).

Liška reprodukuje promluvu faráře Doufala a z textu románu nejsme schopni určit, zda jde o jeho chybu (neznalost sovětské „mytologie“ by odpovídala jeho povaze), nebo až o Liščinu mýlku. Významné nicméně je, že krátce před touto promluvou (na stejné straně) Liška komolí ještě jedno vlastní jméno (říká Milan Straka místo adekvátního Miloš Straka).

---

<sup>64</sup> V *Příběhu inženýra lidských duší* najdeme obdobnou pasáž: Dannyho studentka v ní nezná význam spojení *pars pro toto* (ŠKVORECKÝ 2012: 32).

Jen minimálně se prostřednictvím Liščiných promluv dozvídáme o jejím rodinném původu (viz 5.4). Je to způsobeno tím, že o sobě Liška ve fikčním světě *Mirácku* příliš nemluví a Danny takové situace ani nereprodukuje.

## 7.5 Vůl pitomý, kráva, běhna; Renka, Samy, pratetička

Postavy *Konce nylonového věku*, včetně Jiřiny, užívají řeč vnitřní (myšlenky) i řeč vnější (promluvy).

### 7.5.1 Vnitřní řeč

Při popisování a analýze Jiřininych myšlenek vycházíme především z knihy Dorrit Cohnové *Transparent Minds*, v níž pro prózy vyprávěné ve třetí osobě autorka uvádí tři způsoby prezentace myšlení postav.<sup>65</sup> (1) *Psychovypřádání* (psycho-narration) je přímé prezentaci myšlenek vzdáleno nejvíce. Pojí se se slovesy myšlení a vnímání, pomocí nichž vypravěč informuje o myšlenkách, pozorování apod. dané postavy. (2) *Vnitřní monolog* (quoted monologue) je ich-formovou nepronášenou promluvou, která je diferencována jazykem dané postavy; má formu přímé řeči. (3) *Vyprávěný monolog* (narrated monologue) má rovněž subjektivní rysy jazyka určité postavy, ale už není uváděn v první osobě, nýbrž v osobě třetí; má tedy formu polopřímé řeči (COHN 1978).

Pro prezentaci Jiřinina myšlení jsou využity všechny tři způsoby.

Psychovypřádání používá vazby jako „dovedla si představit“ (5), „dostala chuť“ (18), „myslila na“ (39) i „na to všechno myslela“ (40), „zatoužila“ (60), „uvažovala, jak“ (61) nebo „zdálo se jí, že“ (79).

Jiřininy vnitřní monology jsou neuvozené, ale častěji uvozené slovesy vnímání jako „řekla si v duchu“, „pomyslela si“ i „pomyslila si“ nebo „myslela si“ i „myslila si“. Nikdy nejsou uváděny v uvozovkách, které jsou v *Konci nylonového věku* vyhrazeny pro většinu vnějších (tj. *pronášených*) přímých řečí. Ve vnitřních monologích je z užití první nebo i druhé osoby, případně zájmena v první osobě, patrné, že myšlenou řeč v duchu pronáší Jiřina:

---

<sup>65</sup> Termín „prezentace myšlení postav“ uvádí Jiří Hrabal, který tři způsoby podle Dorrit Cohnové shrnuje (KUBÍČEK – HRABAL – BÍLEK 2013: 141–144). V Hrabalově překladu také uvádíme jednotlivá česká označení.

První osoba – „Takhle zabalená do osušky, pomyslela si, nevypadám nejhůř“ (KnV: 13).

Druhá osoba – „Ještě že ti netečou sliny, jako obecním dědečkům v Zádvoří!“ (KnV: 40).

Užití zájmena v první osobě singuláru – „Proč mi pořád cpou takovýchle dárky, které skoro žádná nemá?“ (KnV: 8). Nebo: „Inu, musíš se víc namáhat s přemýšlením, když mě chceš bavit, pomyslela si [...]“ (KnV: 17).

V jiných případech jsme schopni vnitřní monolog od vyprávěného monologu odlišit jediné pomocí zvolených sloves vnímání: „Ach, nóbl plesy“ myslila si dcera statkářova [...]“ (KnV: 39).

Vnitřní monology jsou uváděny v neznačené (nevlastní) přímé řeči. Ta je v pásmu prezentace Jiřinina vědomí dále užita pro myšlené, ale nerealizované promluvy a pro dialogy, které se odehrály v minulosti, a Jiřina na ně nyní vzpomíná.<sup>66</sup>

Vyprávěný monolog se od vnitřního odlišuje již uvedeným rozdílem v mluvnické osobě. Myšlenky se opět týkají Jiřiny, ale tentokrát jsou uvedeny ve třetí osobě: „Ach! nikdy nebude moct mít chlapa! Vždycky když ji při tanci nějaký drží v náručí, jako kdyby najednou byla v jeho kůži, jako kdyby měla jeho ruce [...]“ (KnV: 61).

Mezi způsoby, jak prezentovat myšlenky postavy, se plynule přechází. V níže citované pasáži po vyprávěném monologu – proloženém popisem vnitřní činnosti „V duchu zavzlykala“ – následuje monolog vnitřní:

[...] jako kdyby najednou byla v jeho kůži, jako kdyby měla jeho ruce a sahala jimi na svoje tělo. Přece to cítí, tu záplavu sádla, co přetéká přes lastexové náradí, kterým to všechno drží pohromadě. V duchu zavzlykala. Ne ne, nikdy nebudu moct mít chlapa, ani nechci. Nevěřila bych mu. Musela bych se mu vysmát. Musela bych se mu divit. Proč já, když na světě jsou Nory, líbezné, udělané pro potěšení, pro vztek, pro černé zoufalství. Ach, Sameček není vlastně žádný

---

<sup>66</sup> Pavel Trenský a shodně Helena Kosková píšou o tom, že je *Konec nylonového věku* „založen na komplexní struktuře vnitřních monologů a nevlastní přímé řeči“ (TRENSKÝ 1995: 37), resp. „vypravěč v třetí osobě vstupuje do vědomí jednotlivých postav, takže se text mění v soubor subjektivně viděných perspektiv zprostředkovaných vnitřními monology a nevlastní přímou řečí“ (KOSKOVÁ 2004: 52).

pitomec. Vybírá si správně. Na Hillmanku je asi taky potěšení si sáhnout. Sameček vůbec není takový vůl jako Hillman, který se, blbec, snaží a snaží, jako kdyby mu na mně záleželo (KnV: 61).

Střídán může být i vnitřní monolog s psychovypřádáním: „Ach, nóbl plesy! myslila si dcera statkářova a na krátký okamžik měla dojem, že je jinde, v jiném světě, ve světě Nory, nebo vlastně ve světě [...]“ (KnV: 39).

Jiřininy úvahy o tom, že „nikdy nebude moct mít chlapa“ ukazují, že stejná myšlenka se dá vyjádřit různými způsoby, v tomto konkrétním případě nejprve vyprávěným monologem a poté vnitřním monologem.

Ať už je zvolena jakákoliv ze tří metod, možnost nahlédnout na Jiřinino myšlení odhaluje její (v rámci fikčního světa novely) „skutečné“ pocity a „skutečné“ postoje k lidem, díky jejím myšlenkám se rovněž dozvídáme o událostech z minulosti, jež se týkají Jiřiny i ostatních postav (Samuel, Nora). Jak uvádí o „vnitřním světě“ Franz K. Stanzel, „zdá se, že zobrazení vnitřního světa – víc než zobrazení vnějšího světa – posiluje iluzi bezprostřednosti, tedy zdání, že je zrušena zprostředkovanost jako druhové specifikum“ (STANZEL 1988: 159).

Prezentace myšlenek během dialogů vyvolává otázku, jak ve fikčním světě novely plyne čas. Pasáž značená kurzivou označuje Jiřininy myšlenky v průběhu rozhovoru s Robertem Hillmanem. Jiřina se ho ptá:

„A v zatačce naproti božím mukám ten rybníček, znáte?“

„Znám. Tam jsme se s Irenou jednou koupali.“

*Ani ji příliš nemrzelo znesvěcení jejího rybníčku Hillmančiným tělem. Ještě z ní nevyprchalo příjemné překvapení, že Robert Hillman zná Topolov, a nesmyslně zatoužila zeptat se ho taky na kostel, na zámeckou loži v něm, s červeným ohmataným plyšem na zábradlí, odkud je faráři vidět až do kalicha a všechno tak pozbývá tajemnosti, ale proměňuje se zato ve starý pocit domova. Jenže než se zeptala, Robert Hillman řekl:*

„Irena se tam blízko narodila. Proto to znám. Jezdívají jsme tam na léto“ (KnV: 60, kurziva J. Z.).

V rozhovoru se Samuelem, Robertem i Irenou jsou líčeny aktuální myšlenky a zároveň probíhající dialog. Řeč vnitřní a řeč vnější jsou v knize uváděny konsektivně, ale předpokládáme, že obě řeči alespoň částečně probíhají simultánně.

V dialogu se Samuelem Jiřina navíc opakovaně předvídá, co její příbuzný řekne, čímž celá situace získává ironický charakter a hovor vyznívá jako vyprázdněný:

A teď se ještě poptá po Yvonně.

„A co dělá Yvonna?“

Správně. Zcela správně.

„Ta poletí na velikonoce do Paříže k babičce.“

S tou mě musíš seznámit.

„S tou mě musíš seznámit.“

„To víš, tebe zrovna, Samečku!“ řekla.

Ale možná že seznámím, řekla si v duchu (KnV: 11).

Jiřinina řeč proniká po lexikální stránce také do pásma vyprávění, čímž vzniká smíšená řeč. Do takovýchto úseků textu se dostávají zejména hypokorostika, která se v kapitolách vyprávěných z pohledu ostatních postav neobjevují, jako například Hillmanka: „Zatím Hillmanka dělala, že si se zájmem prohlíží blikotavé hemžení v promenoáru [...]“ (KnV: 77).

Právě používání domáckých podob pro osobní jména a označení příbuzenských vztahů charakterizuje i Jiřininy vnitřní a vyprávěné monology. Až pronášená řeč však ukazuje, že také v této rovině se projevuje rozpor mezi tím, jak Jiřina uvažuje a co nahlas říká.

### **7.5.2 Vnější řeč**

Jiřinina pronášená řeč je uváděna v uvozovkách (jako značená přímá řeč) až na jedinou výjimku neznačené přímé řeči, kdy je dívčina krátká promluva inkorporována přímo do odstavce popisujícího její pocity a aktuální situaci:



Měla příliš vztek na Semínka, aby ho dokázala rychle přenést na Roberta. Prosím, řekla a vydali se po mramorové podlaze za Alenou a doktorem Havlem (KnV: 39).<sup>67</sup>

Předmět řeči je ovlivněn tématem novely, v níž se různí lidé setkávají na plese jakožto společenské události. Funkce řeči je často fatická, Jiřina s lidmi hovoří o jiných postavách nebo s Robertem i o místech, která oba znají.

Rozpor mezi myšlením a jednáním – výrazně se podílející na utváření Jiřiny – se projevuje i v její pronášené řeči. Jiřina vůči lidem pociťuje negativní emoce, které v hovoru s nimi neverbalizuje, a/nebo v duchu hodnotí jejich pronášená slova jinak, než na ně reaguje nahlas. Sam v hovoru s Jiřinou říká:

„Včera jsem potkal Lauru s Pavlem.“

No ne! Jak zajímaví! Každý přece ví, že s tetičkou Laurou si najímal pokoj v Hubertusu nejdřív on, a teprve dlouho po něm Pavel, taky tetiččin synovec, a Semínko ví, že to každý ví. Sebrala hřeben s toaletního stolku a začala se česat. Řekla:

„Ty myslíš, Same, že spolu opravdu choděj?“

A zase předem věděla, co udělá. A zase to udělal. Vytáhl obočí a ušklíbl se levým koutkem.

„Já nevím,“ pravil ležérně. „Proč by nechodili?“ (KnV: 16)

Jiřina se nicméně právě pomocí dialogů snaží druhým ubližovat. Neužívá přitom například přesvědčovacích prostředků, ale hovoří – zdánlivě neutrálně – tak, aby druhé „zasáhla“. Jde o oslovení „Semínko“, když mluví se Samuelem Gellenem, ale též o dva závažnější případy. V obou situacích Jiřina vypráví o někom historku s cílem, aby posluchače tato informace rozčílila a ublížila mu. Robertovi říká o tom, že Samuel udržuje poměr s bývalou tanečnicí, což je obor, jemuž se Robertova manželka Irena v minulosti věnovala. Ireně podává

---

<sup>67</sup> Pronášená řeč jiných postav než Jiřina je neznačenou přímou řečí uváděna v podobných případech, tedy když jde o krátkou promluvu kontaktového či zdvořilostního charakteru. Není to však dodržováno důsledně, neboť v pasáži nahlížené z pohledu Samuela je podobná formulace uvedena v uvozovkách: „Najednou se mu Jiřinka vyškubla, „Promiňte!“ slyšel její hlásek a viděl ji, jak utíká jako březí kráva mezi promenujícími a vítá se s nějakou ženskou“ (KnV: 36).

nepravdivou verzi o konci partnerského vztahu mezi Samuelem a Renátou. Ve skutečnosti jej ukončil Samuel, ale Jiřina tvrdí opak.

V dialogu s Robertem zaznívá explicitní hodnocení jejího chování:

„Přesně podle mého vkusu,“ řekla a nebylo jí trapné, že to říká, jako kdyby v těchhle věcech vůbec mohla uplatňovat svůj vkus, protože to říkala za jistým účelem (KnV: 61).

Hovor Jiřiny s Irenou rovněž prokládá zachycení Jiřininych myšlenek. Díky nim a díky uvození Jiřininych promluv nebo popsání neverbálních aktivit, doprovázejících vnější řeč, můžeme – lépe než v dialogu s Robertem – sledovat promýšlení a realizaci jejího „plánu“: „Šťestí mi přeje [...]. Hillmanka sama leze do pastí“ (KnV: 77), „usmála se tajemně“ (79), „přiložila ukazováček k dolnímu rtu“ (79), „bylo třeba vymyslet to dobře“ (79), „udělala přehnaně klepařský obličej“ (79) nebo „myslela na to, jak to skutečně bylo“ (80).

Pozorování Ireny po dovyprávění historky vyvolává dojem, že Jiřině uvěřila: „Hillmance se smích z obličeje vytratil. Tak ji dostala, úplně jako Roberta!“ (KnV: 81). Teprve v kapitole vyprávěné z Ireniny perspektivy vychází z jejích myšlenek najevo, že Irena Jiřině neuvěřila. Jde tudíž o jeden z případů, kdy je užita nikoliv lineární, ale cyklická vyprávěcí technika:

[...] myslela na Jiřinku, jak se ji snažila namíchnout uboze vymyšlenou Sammyho aférou, a že je vlastně škoda, že ji už nic nemůže namíchnout ani poranit. Je to otrava. Nakonec jí bylo Jiřinky líto, sehrála trochu divadýlko bolestného překvapení, udělala ze sebe hluboce uraženou, ale kdoví, jestli to Jiřince stačilo. Asi ne. Nebo ano. Je to jedno, úplně jedno (KnV: 87).

Jiřinina pronášená řeč je charakterizována především lexikální stránkou. Dívka používá výrazy jako „Denisák“ (pro označení Denisova ústavu), „pipapo“ (pro označení milostného zápalu); hypokoristika signalizují dobrý vztah k daným osobám: „(pra)tetička“, „strýček“, „Sammy“, „Renka“.

Po morfologické stránce se její vnější řeč od spisovné češtiny odchyluje jen v ojedinělých případech. Jiřina říká „strašný scény“ (80) nebo „jako solnej

sloup“ (81), v hovoru se Samuelem přebírá bezprostředně po jeho promluvě podobu „každý den“ (15). Klade otázku: „Ty myslíš, Same, že spolu opravdu choděj?“ (KnV: 16). V jednom z vnitřních monologů je použito protetické v: „Ty si svůj život voráš jedině sám“ (KnV: 15).

Ve vnitřní řeči Jiřina užívá expresiva, a to až na slovo nóbl negativní: potvora, blbec, vůl pitomý, kráva, běhna. Hypokoristika pro vnitřní řeč nebo v pasážích s užitím smíšené řeči jsou neutrální („Renáta“, „bratranec“) nebo v některých případech rovněž negativně zbarvená („tetka“, „Nórinka“, „Semínko“, a především 31× „Hillmanka“ nebo odvozené podoby).

I lexikální charakteristika řeči tak umožňuje poukázat na napětí mezi Jiřiným vnitřním světem a jejími činy, neboť v hovoru na rozdíl od svých myšlenek volí podoby s pozitivním citovým příznakem („Renka“, „Samy“, „pratetička“), resp. o Ireně hovoří formálně („paní Hillmanová“).

## 7.6 Dílčí závěr

Jazyk jednotlivých ženských postav je diferenciován od spisovné češtiny, sloužící jako „náhrada“ cizího jazyka, jež užívá Emöke, přes naznačenou hovorovost u Lízy Hartlové a Jiřiny Kočandrlové až po výrazně hovorovou řeč Liščinu. Promluvy jsou nejčastěji uváděny jako přímá řeč značená i neznačená. Jiné možnosti podání řeči jsou využity rovněž, ale s menší frekvencí.

Kontext řeči je pro všechny zkoumané postavy podstatný, byť je Lízinych promluv méně, a ještě byly často prosloveny v minulosti, nikoliv v aktuální době vyprávění. Vyřčená slova doplňuje akcí (neboli kontextem činu) nejvíce Liška, když například svádí Dannyho, a celkově jsou u ní podstatné také činy, ať už jde o účast na tzv. zázraku nebo zprostředkování různých setkání.

Emöke jedná v nesouladu s řečí pouze v jedné scéně, když ji k tomu vede emočně nabitá situace. Větší neshoda je patrná u Jiřiny. Netkví však ani tak v popisech jednání doprovázejícího řeč, jako spíše v kontrastu mezi tím, co Jiřina říká a co si doopravdy („doopravdy“ v rámci fikčního světa novely) myslí.

Společným (byť nikoliv jediným) tématem rozhovorů, jež tyto ženy vedou, jsou vztahy mezi mužem a ženou. U próz podávaných v první osobě se jedná o vztahy mezi příslušnou ženou a vypravěčem (případně dalšími muži); Jiřina

hovoří s druhými lidmi o vztazích svého příbuzného Samuela. Shodné je také to, že pomocí řeči probíhá důležité jednání ženských postav, týkající se právě partnerství: Emöke uvažuje o sblížení s redaktorem, a nakonec redaktora zavrhuje, Líza odmítá sblížení s Dannym a vyzrazuje tajemství sousedky ze stejného domu, Liška svádí Dannyho a Jiřina uvádí různě upravené informace o Samuelovi se záměrem ublížit druhým.

Jednání a řeč uvedených ženských postav ukazují, že kontext řeči nejde na rozdíl od Vančurova *Rozmarného léta*, jak o něm píše Alena Macurová, vnímat jako samostatnou aktivitu, nezávislou na kontextu činu, ale je třeba oba kontexty zohlednit společně.

## 8. Pravý smysl v celku

Karel Hausenblas v závěru své studie o výstavbě postavy konstatuje, že „pravý smysl dává jednotlivým částem až celek, spojující nejrozmanitější složky jednotou stylu a vyjadřující jednotu záměru, myšlenky“ (HAUSENBLAS 1961: 163). V kapitole proto shrnujeme, jak jsou Emöke, Líza, Liška a Jiřina „udělány“.

### 8.1 Emöke

Výraznými rysy postavy s křestním jménem Emöke jsou (1) její jinakost v porovnání s ostatní postavami novely *Legenda Emöke* a (2) rozporuplnost.

(1) Jinakost, tj. maďarský původ oproti českému zázemí jiných postav, se projevuje při vnější charakteristice (tmavé oči a vlasy), při líčení jejího rodinného původu, jednání (radost vyjevovaná při zpěvu) i v řeči (slovenština kombinovaná mj. s maďarštinou). Redaktor Emöke na jednom místě textu charakterizuje adjektivy „jiná, hlubší, vzdělanější než jiné dívky“ (E: 39) – dívka se odlišuje také svým zájmem o víru (v tom smyslu, jaký jsme uvedli v kapitole o jejím jednání).

(2) Rozporuplnost postavy vyvěrá z jejího zájmu o duchovní otázky a rozhodnutí se již znovu nevdat na jedné straně a na druhé straně z toho, že má upřímný zájem o tanec a hudbu a že zvažuje milostné sblížení s vypravěčem. Rozpor se však projevuje i v dílčích věcech: Emöke se sice brání tělesnému, ale je patrné, že o svůj vzhled a odívání dbá – má vykartáčované vlasy, pere své ponožky a nosí pěkné šaty, které ji od stejně mladých žen neodlišují: „[...] v letních šatech k tělu, s bílým límečkem a nahýma rukama, zcela takových, jaké nosí jiné dívky jejího vzhledu a jejího věku“ (E: 42).

Informace o dívčině vzhledu a s menší frekvencí též o oblékání zaznívají v pásmu vyprávění a je z nich patrné, že ji vypravěč shledává atraktivní a eroticky přitažlivou. Dvakrát je Emöke jakožto štíhlá žena přirovnávána k tanečnicím. Obě přirovnání zaznívají ještě předtím, než se vyjeví, že ráda tančí.

O původu Emöke se vypravěč dozvídá výhradně z jejích promluv a ty pak uvádí v neznačené přímé řeči zapisované spisovnou češtinou, nebo je reprodukuje. Události z minulosti jsou podstatné pro to, že mají vliv na dívčino chování v současnosti. O Emöke s vypravěčem hovoří učitel. Tyto učitelovy

promluvy ovšem o titulní hrdince nepřinášejí žádné nové informace, nýbrž pouze tematizují redaktorovu (ne)úspěšnost při sbližování s ní:

Ten večer v ložnici mi učitel řekl: „Se mi zdá, že to se ženskejma moc neumíš. Copak takhle se de na babu? S řečičkama vo pánubohu a vo dynosaurech a tak? Takhle jí, hochu, za ten tejden do postele nedostaneš“ (E: 18).

I když jde vypravěči o čin (vztah s Emöke) a dílčí akce tu zachycena je (hlavně tanec), podstatná pro utváření Emöke i vývoj příběhu je zvláště řeč.

Absence uvozovek značících dívčiny promluvy je nápadná především v těch pasážích, kdy s dívkou hovoří učitel – a jeho nespisovné a v dané situaci nepatřičné promluvy v uvozovkách jsou.

V novele jsou opakovaně uváděny pasáže v závorkách, většinou přesahující několik řádků. Z nich se dozvídáme též o smíšeném jazyce, kterým promlouvá Emöke, o jejím původu a otcí a je v nich „citována“ promluva v „maďarské slovenštině“. Tento *voice over* – vypůjčíme-li si termín z audiovizuální tvorby – slouží v *Legendě* zejména k doplňování informací. Jako by si vypravěč uvědomil, že to, co právě líčí, potřebuje specifikovat a v závorce to uvedl. Jakkoliv užití závorky může vyvolat dojem doplňující, méně podstatné informace, o Emöke zde zaznívá něco, co bychom se jinak nedozvěděli.

## 8.2 Líza

Informace o vzhledu Lízy Hartlové uvádí Danny Smiřický, když ji pozoruje, ale též v situacích, kdy na ni vzpomíná, nebo když je Lízino tělo objektem jeho erotických představ. Stejně jako Emöke a Liška je Líza ve vyprávění v první osobě prezentována coby atraktivní dívka. Jiné postavy její vzhled nekomentují.

O minulosti Lízy nebo jejím rodinném původu se nedozvídáme, víme jen, že má tetu. Informace, které o Líze máme, se týkají zejména jejího vztahu s manželem Robertem, Dannym a dalšími mužskými postavami zmiňovanými v povídce Špinavý, krutý svět. Dozvídáme se o tom z Dannyho pásma vyprávění nebo jeho vnitřních monologů adresovaných Líze a také z Dannyho rozhovorů s Lízou nebo Robertem.

V jednání Lízy je patrný rozpor. Z toho, jak vypravěč Danny reprodukuje své rozhovory s Lízou, plyne, že ho miluje. Vdaná je však s jiným mužem a Danny uvádí právě manželství jako důvod, proč Líza intimní sblížení s Dannym odmítá. Od Roberta se ovšem dozvídáme, že Líza byla s jiným mužem nahá v posteli. V některých promluvách navíc Líza vyslovuje k Dannymu méně cituplný postoj. Neříká v těchto pasážích přímo, že jej nemiluje, ale její jednání v příslušnou chvíli tak interpretovat jde. Ve Špinavém, krutém světě Danny uvádí: „Přisahala, mluvila o tom, jak mě miluje, jak to všechno myslí dobře, jak nechce nic špatného, jak chce, abych byl šťastný. A zatím jí na mně houby záleželo a ještě míň na tom, jestli jsem šťastný“ (L: 173). Lízino jednání zde vyznívá v rozporu s jejími vyřčenými slovy.

Nejednoznačnost v Lízině chování dle nás tkví v Lízině rozporuplné povaze (a může tedy vyjadřovat její proměnlivé postoje), resp. v tom, jak úpěnlivý, nenaplněný a někdy i zoufalý vztah k ní vypravěč má, ale rovněž v tom, že se povídky odehrávají v různém časovém období. Nevíme navíc, zda měl autor při psaní k dispozici předešlé strojopisy. Pro modelaci Lízy je celkově důležité zohlednit žánr (povídky) oproti jednotným celkům ostatních zkoumaných próz, byť rozsahem různých (dvě novely a jeden rozsáhlý román), neboť povídky mj. některé informace opakují a byly psány s odstupem.

Lízín vliv na Dannyho je zásadní a nejmarkantněji se projevuje v povídkách *Zákony džungle* a *Stínohra*, i když v nich vůbec, resp. téměř nevystupuje.

Vztah k jiným postavám než potenciálním či skutečným sexuálním partnerům se projevuje v závěrečné (z hlediska chronologie děje však první) povídce *Epilog s dcerou boží*. Líza se zajímá o jiné ženy, ale zároveň se o nich vyjadřuje kriticky (nevěrná Květuše, dívky, které jsou cítit „jako tělocvična“) a jejich důvěru zneužívá.

Můžeme tedy vidět paralely v tom, jak se Líza chová k Dannymu a Robertovi: Je podána jako člověk, který touží po pozornosti druhých. Tím můžeme osvětlit i projevování citů k Dannymu, jež je v rozporu s Lízíným chováním, které na něm „houby záleželo“. Jsme ovšem (a neplatí to jen pro tento moment) odkázáni pouze na to, co říká Danny a jak si on – citově zainteresovaný – Lízino chování vykládá.

Přinejmenším pro některé rozhovory s Lízou je charakteristická jejich opakovanost. Danny s Lízou si říkali „ty obvyklé věci“ a „pokaždé jen to rychlé a polohlasé“ (L: 138), Líza mu říkala „nebeč“ (L: 170). Doplňme, že opakovanost ostatně platí i jako charakteristika Lízina vztahu s Dannym: Líze záleželo na tom, „aby dostávala každý den dopis [od Dannyho]“ (L: 172).

Tématem hovorů je především vztah Lízy, Roberta a Dannyho, vymykají se tomu jenom Líziny promluvy v povídce Epilog s dcerou boží, jejíž ústřední téma se tohoto „milostného trojúhelníku“ netýká.

Po jazykové stránce její promluvy charakterizuje užívání obecné češtiny, byť méně diferenciované, než je jazyk Lišky z *Miráklu*. Lízina „výjimečnost“ se projevuje i v řeči, neboť si Dany vybavuje její idiosynkratická slova.

Když Líza hovoří o jiných dívkách, které jsou cítit „jako tělocvična“, zakončuje svou promluvu slovy „Já ne“ (L: 193). Těmito dvěma jednoslabičnými slovy podává svou charakteristiku, která je ve shodě s tím, jak o ní píše Danny: Líza je jiná než ostatní ženské postavy, tedy výjimečná.

### 8.2.1 Lízy v jiných prózách

Oproti Emöke, Lišce<sup>68</sup> i Jiřině vystupuje postava s podobnými vlastnostmi, zázemím a stejným nebo podobným jménem jako Líza Hartlová ze *Tří příběhů* (ps. 1950, 1955–1956) také v jiných prózách Josefa Škvoreckého.

Variace na postavu Lízy se objevují v prózách *Konec nylonového věku* (1967, ps. 1950), *Tankový prapor* (1971, ps. 1954), *Mirákl* (1972, ps. 1969 až 1972), *Příběh inženýra lidských duší* (1977, ps. 1975–1977) nebo *Obyčejné životy* (2004, ps. 2003–2004), ve vybraných *Povídkách tenorsaxofonisty* (ps. 1954–1955) či v povídce *Růžové šampaňské* (ps. 1967).

---

<sup>68</sup> Liška je ve vzpomínkách Dannyho („rotného Smiřického“) zmíněna v sedmém vydání *Tankového praporu* (vyd. roku 1997 v rámci autorových Spisů) na místě, kde byla původně jmenována Věruška (postřeh viz HLADÍK 2010: 10). I v jiných textech však objevíme vztah učitel–žákyně. Motiv flirtování se studentkou se objevuje v povídce *Zákony džungle*, v níž Danny popisuje své pedagogické působení v Broumově: „A v každém ročníku jsem měl dívku, vždycky tu nejhezčí, na kterou jsem po celou hodinu úžil oči a občas ji vyvolával a kladl jí dvojsmyslné otázky“ (L: 116). V povídce *Špinavý, krutý svět* Danny potkává Kamilku, kterou zve na druhý den k sobě do bytu. S Liškou ji kromě promiskuity pojí opět to, že byl Danny jejím kantorem („když jsem ji učil politickou ekonomii na sociálce v Jičíně“, L: 184). Vztah pedagog–žákyně se objevuje také v „torontské“ linii *Příběhu inženýra lidských duší*, v níž Danny navazuje poměr se svou studentkou Irenou Svenssonovou.



V *Konci nylonového věku* jde o Irenu Hillmanovou, v ostatních dílech je postava pojmenována jako Líza nebo v odvozených podobách. V *Tankovém praporu* vystupuje jako Ludmila Neumannová, rodným příjmením Hertlová, zvaná Lizeta i Líza. V *Miráklu* figuruje coby Ludmila Neumannová-Hartlová a Danny ji oslovuje Lizeto nebo Lízo, píše o ní rovněž jako o Lizetce, Hartlová je její příjmení získané sňatkem. V *Příběhu inženýra lidských duší* je jmenována jako Lizetka a Líza Neumannová-Hartlová, bez specifikování, které příjmení je rodné. V *Obyčejných životech* píše Danny o Lizetce. V *Povídkách tenorsaxofonisty* (Malá pražská matahára, Dokud nás smrt nerozloučí, Dobře prověřená Lizetka) vystupuje bez příjmení, pojmenovávána je jako Lizeta nebo Lizetka, jednou z postav i jako „naše Lízi“. V *Růžovém šampaňském* je označena jako „dcera boží“, vlastním jménem je uváděna jako Líza Pecáková-Jánská i Jánská-Pecáková, kde Jánská je rodné příjmení.

Manžel jménem Robert vystupuje nebo je zmiňován i v *Konci nylonového věku*, *Tankovém praporu* a *Miráklu*, chotěm Lízy z *Růžového šampaňského* je Čestmír Pecák.

V pražských Kobyliších bydlí také Lizeta z povídky *Dobře prověřená Lizetka*. Irena bydlí v Praze-Libni a Lízy z *Tankového praporu* a *Miráklu* v pražské čtvrti Radlice.

Lizetu z *Tankového praporu* Danny v duchu oslovuje „Lizetko, ty radlická svině s akademickým vzděláním“; v pásmu vyprávění v *Dobře prověřené Lizetce* ich-mluvčí uvádí „kobylišká svině“ nebo „svině kobylišká“.

Zelené oči má kromě Lízy Hartlové ze *Tří příběhů* též Líza z *Tankového praporu* a *Miráklu* i Irena z *Konce nylonového věku*. Motiv milostné korespondence pro Lízu/Lizetu se opakuje v *Tankovém praporu*, *Miráklu* či povídce *Dobře prověřená Lizetka*.

V *Dobře prověřené Lizetce* referuje ich-formový vypravěč o seznámení s touto dívkou, k němuž došlo během taneční zábavy na Vlachovce, tedy odlišně než v *Epilogu* s dcerou boží ze *Tří příběhů*.

Líza v *Tankovém praporu* odmítá intimní sblížení s Dannym; v *Obyčejných životech* je (podobně jako v *Konci nylonového věku* mezi Irenou a Samuelem) jistá míra sblížování naznačena:

[...] muchlal jsem ji každé odpoledne, do noci, až se podívala na hodiny, stáhla si sukni a stroze nařídila dost, Daníčku! Jdi domů. Už je pozdě. Já jel půlnoční tramvají v mrazu, na sedadle jsem se svíjel bolestí z nesplněného očekávání žláz [...] (ŠKVORECKÝ 2010: 10).

V *Miráklu* vystupuje Líza v rovině zasazené do doby bezprostředně po sovětské okupaci v srpnu 1968, ale dřívější setkání s Dannym, včetně zmínky o Dannyho vojenské službě, jde zasadit do doby 50. let, kdy se odehrávají jiné uvedené prózy. Oproti ostatním textům tato ženská postava Dannymu intimnosti neodpírá, ba naopak Dannyho sexuálně vydírá.

*Obyčejné životy* obsahují ještě autorské Poznámky a vysvětlivky, jež vnímáme jako koherentní součást knihy. Škvorecký v nich mj. píše o výskytu postav napříč svým dílem. Lizetku uvádí v souvislosti s dalšími ženskými postavami: „*Irena, Marie, Lizetka* – První dvě jsou hlavní hrdinky v románech *Zbabělci* (tam je Marie postava jen epizodní a vystupuje pod jménem Dagmar), *Prima sezóna*, *Příběh inženýra lidských duší*, v *Povídkách z rajského údolí* a v několika jiných příbězích, kde všude se o jejich přízeň Danny střídavě, neúspěšně, ale vytrvale uchází. Lizetka, neboli Ludmila Neumannová-Hartlová, funguje podobně v *Tankovém praporu*, v *Povídkách tenorsaxofonisty*, v *Konci nylonového věku* a v jiných prózách [...]“ (ŠKVORECKÝ 2010: 136). V jiné poznámce píše o Ludmile Neumannové-Hartlové v souvislosti s vydíráním v *Miráklu*.

Lízy/Lizety tak vnímáme jako ukázkou propojenosti, ale zároveň samostatnosti Škvoreckého próz. V *Příběhu inženýra lidských duší* jsme na tuto znalost částečně odkázáni. Zmínky o „svět[ě] s Lizetkou“ či „družině Lizetčiných obdivovatelů“ (ŠKVORECKÝ 2012: 437–438) zaznívají v jedné z pasáží zasazených ještě do doby, kdy Danny Smiřický žije v Československu. Jako Líza Neumannová-Hartlová, na kterou Danny v minulosti poutal pozornost, je zmíněna v dopise Rebekky Dannymu, v anglickém překladu Paula Wilsona (na rozdíl od chybějícího údaje v českém originále) datovaném do 4. července 1967 (ŠKVORECKÝ 2012: 535, překlad ŠKVORECKÝ 1985: 464). Určení, že jde o jednu postavu, můžeme podložit jen podobností jmen nebo právě díky znalosti

jiných próz. Podobně můžeme určit „úřední“ podobu jména Lízy ze *Tří příběhů*, jedině zohledníme-li další prózy. Jestliže se však například objevuje postava coby provdaná Hartlová i rozená Hertlová, jsme na pochybách, jestli je určení pomocí jiné prózy „správné“.

V souhlase s Filipem Hladíkem se totiž domníváme, že Líza/Lizeta patří k postavám, jež „ve vyšší rovině celého autorova literárního světa reprezentují tutéž jednotlivinu (ačkoliv v jednotlivých fikčních světech tvoří více svébytných postav, jejichž osudy jsou odlišné)“. Jak uvádí na příkladu Dannyů, „kolik je textů s postavou Danny Smiřický, tolik je jeho fikčních světů“, byť „se v mnohém překrývají“ (HLADÍK 2010: 29, 38).

### 8.3 Liška

Vlasta Kožíšková, zvaná Liška, je průběžně utvářena od začátku do konce románu *Mirákl*.

Informace o její fyziognomii a oblékání zaznívají opakovaně v pásmu vypravěče;<sup>69</sup> popisy jejího těla jsou často uváděny v situacích, kdy Liška Dannyho svádí a svou aktivitou na tyto části svého těla vědomě poutá pozornost. Informace o Liščině původu se oproti tomu objevují i v dialozích postav, zaznamenaných v přímé řeči, uváděné zde v uvozovkách (značená přímá řeč).

Lze vytyčit dva hlavní způsoby Liščina jednání. V románu se na jednu stranu objevuje Liška jako aktivní žena-svědčyně, jejímž cílem je svedení vypravěče a poté udržení vztahu s ním. Vystupuje ovšem také v rovinách, v nichž je vyličená jako postava pasivní – nevyvíjí žádnou činnost, což se projevuje i v její řeči či přesněji absenci promluv. Podstatné v těchto rovinách (setkání u Liščina dědečka v roce 1949, různé diskuse o tzv. zázraku) není to, že je jim Liška fyzicky přítomna, ale že setkání zprostředkovala, a to, co říkají postavy ostatní (např. svědectví Liščiny kolegy o úmrtí faráře Doufala). Jiný druh aktivity než svádění můžeme sledovat při vymýšlení maturitních otázek, kteroužto činnost vyvíjí proto, že je s Dannym (dáváme ji tedy do přímé souvislosti se zájmem o něj),

---

<sup>69</sup> Výjimkou je, když doktor Gellen při setkání s Dannym v roce 1970 hodnotí Liščin vzhled: „Docela pěkná kozička to byla, pokud se pamatuju“ (M: 56).

nebo při korespondenční partii – v této rovině je Liška nakonec zobrazena jako bezbranná žákyně, ochraňovaná ředitelkou školy.

Promluvy Lišky, hovoří-li, charakterizuje užívání obecné češtiny. Jejich obsah se odvíjí především od Liščiny aktuální aktivity (neustávající pokusy o svedení Dannyho) nebo tematizování otázek katolické víry či líčení setkání s farářem Doufalem.

Při jednom z hovorů o náboženství Liška Dannymu říká o postoji „aby se vlk nažral a koza zůstala celá“ (M: 180). Takové prohlášení vystihuje Liščinu povahu a odpovídá rovněž tomu, co se o Lišce uvádí v literatuře o *Miráklu* (když už je Liška zmiňována). A. J. Liehm píše o jejím nestydatém pragmatismu (LIEHM 2014: 473); Trenský o Liščině „jednorozměrné inteligenci“ (TRENSKÝ 1995: 69); Machala v souvislosti s jejím jednáním zmiňuje taktické důvody (MACHALA 1994: 372). Tato hodnocení však o Lišce vypovídají jen částečně. Charakterizuje ji rovněž schopnost překvapovat, a i když jedná pragmaticky, je v jejích činech a v reakcích na slova či jednání druhých též spontaneita. Někdy je její jednání kontrastní (je aktivní i pasivní; přijímá víru, avšak dopouští se opakovaně nevěry).

Pro plné vnímání toho, jak je Liška konstruována, je třeba mít neustále na paměti způsob, jakým je román vyprávěn. Dále uvádíme příklady týkající se Lišky, ale bylo by možné nalézt analogické příklady vztahující se k dalším postavám *Miráklu*.

Vypravěč v příslušné pasáži mnohdy sděluje jen některé informace, a i když je z textu zřejmé, že pro postavy probírané není novinkou, daná informace je specifikována až později nebo vůbec (což se týká především Liščina původu a její rodiny). Vyskytují se však rovněž anticipace („teprve mnohem později mi Liška prozradila“, 14; „potom mi [Liška] prozradila“, 234, oboje M).

Krom toho na některé poznatky, jež jsme zde uvedli (např. Liščin přechod ze spisovné češtiny do obecné), vypravěč ani postavy v dialogích nijak neupozorňují a čtenáři si je musí sami uvědomit.

Kompozice románu je postavena na paralelním rozvíjení více linií a ne vždy chronologickém zaznamenání jedné konkrétní linie (svádění Dannyho nebo pobyt s Liškou v Kostelci roku 1970, jenž začíná setkáním u dědečka a teprve

poté je vyličená cesta k tomuto setkání). Kompozice *Miráklu* klade větší nároky na udržení čtenářské pozornosti, což platí též pro utváření Lišky. Informace si je třeba pamatovat a propojit, což může vést například ke zpětnému listování knihou.<sup>70</sup>

V průběhu čtení se nám sice některé informace o Lišce propojí, na konci románu nicméně nevíme „všechno“; z poznámek vypravěče nebo promluv postav lze dovozovat, že se odehrály i takové události, o nichž se sděluje jen minimum (např. obnovení poměru s Liškou). Odpovídá to celkovému vyznění románu – skládačka, o níž hovoří Škvorecký při reflexi vzniku této knihy (ŠKVORECKÝ 1997: 235), není složena zcela. Stavba *Miráklu* však může posloužit též k názornému vystižení, jak funguje umělecká literatura obecně, neboť každé vyprávění události či osoby fikčního světa zprostředkovává výběrově.

#### 8.4 Jiřina

Jiřina Kočandrlová vystupuje hned na začátku novely *Konec nylonového věku*, vyprávěné ve třetí osobě singuláru. Objevuje se v kapitolách líčených z její perspektivy, ale vystupuje též v kapitole, na kterou je nahlíženo z pohledu jejího příbuzného Samuela, a je předmětem myšlenek nebo pozorování několika postav.

Hned na začátku je na základě sebepozorování a sebereflexe vyličen Jiřinin vzhled, s nímž není spokojená – vadí jí její tloušťka. Jiné postavy (Irena a Samuel) o Jiřině rovněž uvažují jako o tlusté.

O jejím rodinném původu jsou uváděny informace průběžně. V knize se mihne její matka a na otce je opakovaně odkazováno, když je Jiřina v autorské perspektivě vyprávění pojmenovávána jako dcera statkářova. Jiřina je příbuzenským vztahem propojena s jinou postavou novely, Samuelem Gellenem, který je její strýc (označovaný za bratrance). Díky tomuto vztahu Jiřina ví o jeho aktivitách v minulosti, což je tématem jejích myšlenek i dialogů.

---

<sup>70</sup> Srov. s doslovem Michaela Špirita ve vydání *Miráklu* z roku 2009 (ŠPIRIT 2009: zejm. 584 až 585).

O minulosti a dívčině původu se dozvídáme zvláště z různých způsobů prezentace jejího myšlení. Vzpomínání především zobrazuje události či lidi z minulosti jako dobu radostných, již pominulých časů, což platí také o vzpomínkách dalších postav novely.<sup>71</sup>

Vzpomínání přitom není výrazným motivem jen této prózy, ale i jiných Škvoreckého textů. Na časy minulé vzpomíná i poručík Borůvka z volné detektivní tetralogie, Karel Leden ze *Lvičeti* či Danny Smiřický, třeba v *Příběhu inženýra lidských duší* (k tématu srov. JUNGSMANN 1991).

Minulost původ Jiřiny nemají přímý vliv na jednání v současnosti (jako u ženských postav z *Legendy Emöke* či *Lvičete*). Původ však ovlivňuje, v jakém prostředí se Jiřina vyskytuje („nóbl plesy“) i jaké dary dostává – spodní prádlo a kosmetiku v kontrastu s jejím vzhledem.

Je zřejmé – byť to v próze explicitně jako přímé hodnocení postavy nikdy nezazní –, že Jiřinino jednání, její myšlenky i pronášenou řeč ovlivňuje nespokojenost s vlastní tělesnou konstitucí.<sup>72</sup> Jiřina opakovaně pozoruje v zrcadlech svůj vzhled a se závistí či škodolibostí sleduje rovněž druhé, u žen v těchto situacích pozitivně hodnotí jejich vzhled.

Alena Přibáňová o knižně publikované verzi novely píše o hledisku postav, jež bylo oproti nevydané strojopisné verzi zesíleno: „Možnost ‚nahlížet postavám do hlavy‘ čtenáři odhaluje rozpor mezi jejich niternými pocity a vnějším chováním, zjednává mu přístup k jejich myšlenkám, nekorigovaným společenskými ohledy, a tedy často vyznívajícím značně cynicky či naopak beznadějně [...]“. Konstatuje též, že „provokativní náboj a emotivní potenciál textu se přitom v *Konci nylonového věku* neskrývá v samotném příběhu plesového večera“,<sup>73</sup> nýbrž v uvažování postav (PŘIBÁŇOVÁ 2012: 552).

---

<sup>71</sup> Alena Macurová při interpretaci *Rozmarného léta* upozorňuje na protiklad mezi tím, „co bylo“ a „co by (ještě) být mohlo“ (MACUROVÁ 2013: 101). Takové rozdělení platí i pro postavy *Konce nylonového věku*.

<sup>72</sup> Milan Jungmann píše, že Jiřina „závidí ostatním ženám jejich půvab a mučí se svou ohyždností, která jí bere naději na život, o jakém sní“ (JUNGSMANN 1968: 5).

<sup>73</sup> Igor Hájek hodnotí děj *Konce nylonového věku* jako „quite banal“ a jako nastínění obsahu uvádí pouze milostný trojúhelník končící rvačkou Roberta se Samuelem. Uznává však, že „the skeleton story is amply fleshed out with circumstances and characters“ (HAJEK 1994: 101).

Hodnocení Aleny Přibáňové můžeme použít rovněž pro to, jak se chová a myslí Jiřina. Opakovaně dělá nebo říká něco jiného, než by chtěla nebo než si skutečně myslí.

Pomocí řeči se snaží ubližovat druhým, ať už jde o dílčí poznámku nebo promyšlenější snahu. Díky kombinaci autorské a personální vyprávěcí situace je na Jiřininu zlobu, projevovanou řečí, upozorňováno – hodnocením toho, jakým způsobem Jiřina pronášela nějakou promluvu, i uváděním Jiřininých myšlenek během daného hovoru.

Pro její rozpoložení je výrazná beznaděj, uvedená v citátu Přibáňové (cynismus se týká jiných postav). Navíc ačkoliv Jiřina pociťuje naplnění z toho, co řekla jiným postavám s cílem jim uškodit, nakonec také v této situaci přichází negativní emoce:

Seděla na pohovce, červená, tlustá, zarámovaná dvojicí palem, a z obrovské výše sálu a z dálky dlouhého života padal na ni smutek jako mana plná jedu (KnV: 82).

Střídání perspektiv různých postav podle Aleny Přibáňové způsobuje, že „chování je tedy zprostředkováno zaujatým, neobjektivním zrakem ostatních aktérů“ (PŘIBÁŇOVÁ 2012: 551). To však u Jiřiny neplatí do takové míry jako u postav Ireny, Roberta a Samuela. Z Ireniny perspektivy se dozvídáme, že neuvěřila Jiřininu vyprávění, ale jinak jsou občasné úvahy nebo pozorování ostatních postav v souladu s tím, jak Jiřina vyznívá ve „svých“ kapitolách. Svědčí to o roli, jakou Jiřina v próze má. Druhým chce škodit nebo jim závidí, avšak v jejich myšlenkách zabírá jen malé místo nebo žádné.<sup>74</sup>

Jiřinino upadnutí na schodech na konci novely vnímáme jako pomyslný „trest“ za její činy. Nehoda je též ve shodě s tím, jak je tato postava průběžně líčena, neboť představuje další negativní moment, jejž prožívá. To dokládá rovněž přerušené zachycení jejích myšlenek „zrovna jí se to musí – [stát]“ (KnV: 118).

---

<sup>74</sup> Například s Montym Bartošem, jehož pohledem je na děj nahlíženo ve čtyřech kapitolách, se Jiřina nezná a seznamuje je až Irena Hillmanová. Cizost je patrná i z Jiřinina pozorování: „[Irena] Vzala toho člověka pod paži a on se zdvořile uklonil dceři statkářově“ (KnV: 82).



## 9. Závěr (Epilog s dcerou maďaróna, boží, cirkusáka a statkářovou)

Podobnosti či rozdíly v utváření jednotlivých ženských postav uvádíme v závěrech kapitol 4–7, scelující pohled podáváme také v kapitole 8. Nyní tedy již pouze rekapitulujeme vybraná zjištění nebo uvádíme ty roviny, jež nebyly v našem zkoumání stěžejní.

Jako nejvýraznější opakující se prvek při podání Emöke, Lízy Hartlové, Lišky (Vlasty Kožíškové) i Jiřiny Kočandrlové vnímáme vzhled, který vyprávěči v první osobě, jiné postavy nebo ony samy hodnotí, a promluvy a jednání těchto dívek, jež se týkají partnerských vztahů.

Mezi postavami nacházíme podobnosti i rozdíly. Určující je při tom též vyprávěcí perspektiva (první nebo třetí osoba singuláru) a útvar prózy (povídky, novela či román). Vyprávěcí situace v první osobě sdělování informací omezuje na perspektivu ich-mluvčího. I situace, v níž o ženských postavách hovoří jiné postavy, je zprostředkována díky tomu, že se odehrála v přítomnosti vyprávěče, jedné z postav prózy. Er-forma – v případě *Konce nylonového věku* užitá pro vyprávění z pohledu více postav – oproti tomu umožňuje nahlédnout, jak různé postavy Jiřinu pozorují nebo jak o ní v rámci fikčního světa dané prózy uvažují. Činnost Jiřiny (vnější aktivitu i myšlení) můžeme navíc sledovat také ve chvíli, kdy je o samotě.

Novely *Legenda Emöke* a *Konec nylonového věku* představují sevřenější útvary, jež se odehrávají v krátkém časovém úseku, kdežto *Mirákl* je rozsáhlá próza o více časových rovinách. Cyklus *Tři příběhy a epilog o Líze o mladém Wertherovi* zahrnuje povídky zasazené do kratšího i delšího časového rámce. Zvolení útvaru a doby, po kterou se příběh odehrává, mj. ovlivňuje množství situací, v nichž se postavy ocitají a o nichž je referováno – například Liška má během Dannyho působení v Kostelci různá, byť podobná trička, jež jsou předmětem popisu, zatímco Jiřina je během plesu oděna do jedné šatů. Kompozice *Miráklu* a oddílu povídek *Tři příběhy*, propojeného postavou Dannyho, Lízy a jejího manžela, nadto způsobuje, že některé informace o ženských postavách zaznívají (v různém rozsahu) opakovaně.



Zkoumání próz nás vede rovněž k poznámce o variování motivů. Nemusí se přitom týkat přímo zkoumaných žen, ale také jiných postav. Liška i Květuše, Lízina sousedka v povídce *Epilog s dcerou boží*, jsou provdány za muže, kteří nejsou skutečnými otci jejich dětí. Perspektiva Samuela Gellena v *Konci nylonového věku* naznačuje, že ani Jiřinin otec nemusí být jejím biologickým rodičem. Motiv objevíme ve Škvoreckého díle i jinde, například v povídkové sbírce *Smutek poručíka Borůvky*. Zvolený příklad nepředstavuje stěžejní námět próz (s výjimkou povídky *Epilog s dcerou boží*), ale tím spíše dle nás ukazuje Škvoreckého prózy jako propojené variováním či opakováním některých motivů.

Ke stabilním prvkům Škvoreckého díla patří například i vliv historických událostí. Určující pro život ženských postav, jimž jsme v této práci věnovali pozornost, je doba po druhé světové válce a nástupu komunistů k moci. Emöke se musela provdat po válce, kdy její otec, „úředníček a fašista, byl zničen, znemožněn“ (E: 19), a v aktuálním ději se ocitá na režimu řízené rekreaci. Liška je kvůli účasti v korespondenční šachové partii viněna z urážky Sovětského svazu a v kostele je svědkem manipulace, zorganizované komunistickou tajnou policií. Jiřina se kvůli pozemkové reformě, která zasáhla její „statkářskou“ rodinu, ocitá v novém prostředí v Praze, ale na „staré časy“ vzpomíná. V textu *Tři příběhy a epilogu* není obsaženo, že by se Lízy poválečné či poúnorové změny dotýkaly. Dannyho však ovlivňuje, že z rozhodnutí komunistického režimu musí v rámci tzv. umístěnky působit mimo Prahu, a tudíž s Lízou nemůže být.

V neposlední řadě prózy spojuje lexikální stránka, zahrnující nejrozličnější vrstvy jazyka (což je patrné z průběžně uváděných citátů). Na příkladu vykartáčovaných vlasů, jež jsou zmíněny ve všech čtyřech prózách, jsme už poukázali, že určité věci či jevy bývají popisovány stejně.

Usilovali jsme o to, přistoupit k dílu Josefa Škvoreckého jako k celku, jehož jednotlivé články mají nezastupitelnou podobu, ale současně jsou v jistých vztazích. Snad se nám podařilo ukázat, že Emöke, Líza, Liška a Jiřina jsou modelovány odlišně. Při čtení próz, v nichž vystupují, ovšem vyvstanou rovněž

podobnosti – ať už mezi těmito postavami navzájem, mezi jinými postavami zkoumaných děl nebo s dalšími texty Josefa Škvoreckého.

## Seznam použité literatury

### Prameny

ŠKVORECKÝ, Josef

1958 *Zbabělci* [ps. 1948–1949]. Praha: Československý spisovatel.

1963 (= **E**) *Legenda Emöke* [ps. 1958]. Praha: Československý spisovatel.

1967 (= **KnV**) *Konec nylonového věku* [ps. 1950]. Praha: Československý spisovatel.

1991 *Prima sezóna* [1975, ps. 1967–1972]. *Zbabělci* [1958, ps. 1948–1949]. *Konec nylonového věku* [1967, ps. 1950]. Praha: Odeon.

1994 (= **L**) *Tři příběhy a epilog o Líze a mladém Wertherovi* [ps. 1950, 1955 až 1956]. In *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky*. Ed. Vladimír Justl. Autorova pozn. Josef Škvorecký. Eds. J. Š. a Vladimír Justl. Praha: Ivo Železný, s. 87–197.

2009 (= **M**) *Mirákl. Politická detektivka* [1972, ps. 1969–1972]. Doslov Michael Špirit. Praha: Albatros.

2010 *Obyčejné životy. Novela pro stálé čtenáře* [2004, ps. 2003–2004]. Praha: Books and Cards.

2011 *Tankový prapor. Fragment z doby kultů* [1971, ps. 1954]. Předmluva Jiří Voskovec, ed. Michael Špirit. Praha: Plus.

2012 *Příběh inženýra lidských duší. Entrtejnment na stará témata o životě, ženách, osudu, snění, dělnické třídě, fízlech, lásce a smrti* [1977, ps. 1975–1977]. Ed. a komentář Michael Špirit. Praha: Plus.

*Překládová vydání próz Josefa Škvoreckého*

1966 *Legende Emöke*. Přel. Vera Cerny. München: Carl Hanser Verlag.

1968 *La légende d'Emöke*. Přel. a předmluva François Kérel. Paris: Gallimard.

1985 *The Engineer of Human Souls*. Přel. Paul Wilson. New York: Pocket Books.

1994 *Emöke*. In *The Bass Saxophone. Emöke. Two Novellas*. Přel. Kaca Polackova-Henley. Předmluva J. Š. Foreword: Red Music. London: Vintage.

## Odborná literatura

ADAM, Robert

2003a Formy podání řeči. *Slovo a slovesnost* 64, 2, s. 119–128. Dostupné též on-line na: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4110> (poslední přístup 13. 7. 2019).

2003b Stručné novější dějiny a současná situace výzkumu podání řeči. *Slovo a slovesnost* 64, 2, s. 128–132. Dostupné též on-line na: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4111> (poslední přístup 13. 7. 2019).

2007 Řeč postav ve vyprávění. *Český jazyk a literatura* 57, č. 4, s. 174–180. Dostupné též on-line na: <https://www.ascestinaru.cz/robert-adam-rec-postav-ve-vypraveni-2/> (poslední přístup 13. 7. 2019).

BLAŽÍČEK, Přemysl

2014 Haškův Švejk [1991]. In *Knihy o epice*. Ed. Michael Špirit. Praha: Triáda, zejm. s. 290 až 294 (kapitola Meze člověka) a 312–342 (kapitola Postava Švejka).

BRINK, André

1994 The Girl and the Legend: Josef Škvorecký's 'Emöke' (1980) [1980]. In Solecki, Sam (ed.): *The Achievement of Josef Škvorecký*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, s. 104–111.

COHN, Dorrit

1978 *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

ČERMÁKOVÁ, Klára

2007 *Ženy s tajemstvím v prózách Josefa Škvoreckého*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury. Vedoucí práce Pavel Janoušek. Dostupné on-line z Centrálního katalogu UK: <https://alephuk.cuni.cz/CKIS-1.html> (poslední přístup 13. 7. 2019).

DOLEŽEL, Lubomír

1960 *O stylu moderní české prózy*. Praha: ČSAV.

2014 *Narativní způsoby v české literatuře* [1973, 1993]. Doslov Tomáš Kubíček. Příbram: Pistorius & Olšanská.

FOŘT, Bohumil

2008 *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

HÁJEK, Igor

1994 Last Jitterburg in Prague: *Konec nylonové věku*. In Solecki, Sam (ed.): *The Achievement of Josef Škvorecký*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, s. 98–103.

HAUSENBLAS, Karel

1961 K výstavbě postavy v prozaickém textu. In *Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 153–163.

1996 Vlastní jména v umělecké literatuře [1976]. *Od tvaru k smyslu textu. Stylistické reflexe a interpretace*. Eds. Alena Macurová a Petr Mareš. Praha: DeskTop Publishing Filozofické fakulty UK, s. 193–202.

HLADÍK, Filip

2010 *Příběh inženýra lidských duší jako pars pro toto díla Josefa Škvoreckého*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a literární vědy. Vedoucí práce Michael Špirit. Dostupné on-line z Centrálního katalogu UK: <https://alephuk.cuni.cz/CKIS-1.html> (poslední přístup 13. 7. 2019).

HODROVÁ, Daniela (ed.)

1994 *Proměny subjektu. Svazek 2*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. Dostupné též on-line: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/sborniky/konferencni/30-promeny-subjektu-ii> (poslední přístup 13. 7. 2019).

HODROVÁ, Daniela

2001 Poetika postavy. In Hodrová, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, s. 517–717.

HOFFMANNOVÁ, Jana

2017 Formy podání řeči / myšlení. In Karlík, Petr – Nekula, Marek – Pleskalová, Jana (eds.): *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*. On-line. Dostupné na: [https://www.czechency.org/slovník/FORMY\\_PODÁNÍ\\_ŘEČI / MYŠLENÍ](https://www.czechency.org/slovník/FORMY_PODÁNÍ_ŘEČI_MYŠLENÍ) (poslední přístup: 13. 7. 2019).

HRBÁČEK, Josef

1994 *Nárys textové syntaxe spisovné češtiny*. Praha: Trizonia.

JUNGSMANN, Milan

1968 Novela o marné touze. *Literární listy* 1, č. 2, 7. 3., s. 5.

1991 Josef Škvorecký: Příběh inženýra lidských duší. In *O Josefu Škvoreckém*. Ed. Václav Křištof. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, s. 25–31.

KORDA, Ivan

1964 Legenda Emöke aneb zpověď intelektuála. *Svědectví* VI, 23, jaro, s. 277 až 282. Dostupné též on-line na: [http://scriptum.cz/soubory/scriptum/svedectvi/svedectvi\\_1964\\_23.pdf](http://scriptum.cz/soubory/scriptum/svedectvi/svedectvi_1964_23.pdf) (poslední přístup 13. 7. 2019).

KOSKOVÁ, Helena

2004 *Škvorecký*. Praha: Literární akademie. KRÁLIK, Lubor

2015 *Stručný etymologický slovník slovenčiny*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV, Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra SAV.

KUBÍČEK, Tomáš – HRABAL, Jiří – BÍLEK, Petr A.

2013 *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Dauphin: Praha.

MACUROVÁ, Alena

2016 Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta [1981]. In *Komunikace v textu a s textem*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, s. 87–128.

MACHALA, Lubomír

1994 Škvorecký, Josef: Mirákl. In Dokoupil, Blahoslav – Zelinský, Miroslav (eds.): *Slovník české prózy*. Ostrova: Sfinga, s. 372–374. Dostupné též on-line na: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1575> (poslední přístup 13. 7. 2019)

MAREŠ, Petr

2003 „Also: nazdar!“ *Aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha: Karolinum.

MISTRÍK, Jozef

1989 *Štylistika* [1985]. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

LIEHM, A. J.

2014 „Hrst literárních poznámek, informací a ovšem *Mirákl*“ [1974]. In *Názory tak řečeného Dalimila*. Praha: Dokořán, s. 460–479.

POLEDŇÁKOVÁ, Barbora

2013 *Novela Konec nylonového věku z roku 1950 a její kritická edice*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a literární vědy. Vedoucí práce Michael Špirit. Dostupné on-line z Centrálního katalogu UK: <https://alephuk.cuni.cz/CKIS-1.html> (poslední přístup 13. 7. 2019).

PŘIBÁŇ, Michal (ed.)

2005 *Škvorecký 80: Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého*. Praha: Literární akademie.

PŘIBÁŇOVÁ, Alena

2012 Počátky *Konce nylonového věku* aneb Smutek v zemi socialismu. Památce Josefa Škvoreckého (1924–2012). *Česká literatura* 60, 4, srpen, s. 543–585 [s. 543–555 autorčina studie, s. 556–585 porovnání strojopisné a publikované verze].

RIMMONOVÁ-KENNANOVÁ, Shlomith

2001 *Poetika vyprávění*. Or. Narrative Fiction: Contemporary Poeticis [1983]. Přel. Vanda Pickettová. Brno: Host.

SOLECKI, Sam

1990 *Prague Blues. The Fiction of Josef Škvorecký. A Critical Study*. Toronto: ECW Press.

STANZEL, Franz K.

1988 *Teorie vyprávění*. Or. Theorie des Erzählens [1979]. Přel. Jiří Stromšík. Doslov Miloš Pohorský. Praha: Odeon.

ŠÁMAL, Petr

2011 Setkání v Praze, s cenzurou. K cenzurní praxi let padesátých (případ Škvorecký). *Dějiny a současnost XXXIII*, č. 9, s. 40–43.

2015 Cenzorka jako čtenářka. Literární kompetence a zájmy referentky HSTD. In Wögerbauer, Michael – Píša, Petr – Šámal, Petr – Janáček, Pavel a kol.: *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Svazek II. Praha: Academia – Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., s. 1253–1270.

ŠKVORECKÝ, Josef

1997 *Samožerbuch* [1977]. In *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty a jiné eseje*. Ed. Michael Špirit. Praha: Ivo Železný, s. 79–316.

ŠPIRIT, Michael

2009a *Komentář – Josef Škvorecký. Zbabělci*. Praha: Books and Cards.

2009b „Pravda a klam Miráku. Doslov“. In Škvorecký, Josef: *Mirákl*. Praha: Albatros, s. 582 až 587.

TRENSKÝ, Pavel

1991 *The Fiction of Josef Škvorecký*. MacMillan / London: School of Slavonic and East European Studies. University of London.

1995 *Josef Škvorecký*. Or. The Fiction of Josef Škvorecký [1991]. Přel. Aleš Haman. Jinočany: H&H.